АЛЛА
ДЕМИДОВА

НОСТАЛЬГИЯ – ЭТО ПАМЯТЬ

КОНТУР ВРЕМЕНИ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Блуждая по лабиринтам памяти, известная актриса, уникальная женщина Алла Демидова вспоминает яркие страницы своей творческой биографии и щедро делится ими с читателем. Вместе с автором мы переносимся в Театр на Таганке и попадаем на репетиции и спектакли Юрия Любимова и Анатолия Эфроса, как живого видим Владимира Высоцкого, затем окунаемся в атмосферу кипучей деятельности таких режиссеров как Роман Виктюк, Лариса Шепитько, Кира Муратова, Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, и рядом наблюдаем прекрасных актеров – Иннокентия Смоктуновского, Георгия Жженова, Дмитрия Певцова… А вот мы уже оказываемся в квартире Лили Брик, овеянной тайной и загадкой. Или следуем за актрисой в ее зарубежных поездках и знакомимся с деятелями западного искусства – Антуаном Витезом, Теодором Терзопулосом, Бобом Уилсоном, Жоржем Сименоном… И конечно, везде мы видим Аллу Демидову, в самых разных театральных и киноролях.

- Алла Сергеевна Демидова
  -
  - Вместо предисловия
  - Память детства
  - Групповой портрет
    -
    - Из дневника
  - Вид из окна Анатолия Слепышева
  - Конрад Вольф. Герцогиня Альба
  - Илья Авербах
  - Пение обожженным горлом, или Лариса Шепитько
  - Жорж Сименон
  - Андрей Тарковский
    - Из записной книжки
    - Из дневника
  - Ольга Берггольц. «Дневные звезды»
  - Кира Муратова. «Настройщик»
    -
    - Из дневников
  - Нея Зоркая. В икшанских лесах
  - Смоктуновский
    -
    - Из дневника
  - Принц Уэльский, мой сосед

- Сергей Параджанов
- Слушать судьбу
- «…Остановись, мгновенье! Ты не столь прекрасно, сколько ты неповторимо…»
- Антуан Витез. «Федра»
  -
  - Из дневника
- Васильев
- Роман Виктюк
- Высоцкий. Гамлет
  -
  - Из дневников
- Эфрос. «Вишневый сад»
  -
  - Из дневника
- Любимов
  -
  - Из дневников
  - Из дневников
- Юбилей Стрелера
- Теодор Терзопулос
  -
  - Из дневника 1993 года
  - Из дневников
  - Из дневников 2002 года
- Боб Уилсон
- Послесловие
- Иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11

Алла Сергеевна Демидова
Ностальгия – это память

Дизайн обложки *Ивана Ковригина*

В оформлении книги использованы фото из личного архива автора и фондов РИА Новости

Вместо предисловия

Для меня нет границы между выдуманным, прошлым и настоящим. Я запоминаю только свои душевные дискомфортные узлы или благодарность от общения с людьми. Больше ничего: ни стран, ни дат, ни событий. Вениамин Александрович Каверин как-то назвал это актерской памятью. Видимо, он прав. Те несколько извилин, которые нам природой даны для запоминания, у актеров заполнены текстами пьес. Я не могу вспомнить свой номер телефона, телефон мамы, которой звонила каждый день. В воспоминаниях одно время налезает на другое.

Однажды дошло до абсурда. Моей приятельнице подарили летом белого пушистого кролика. Ее такса Долли тут же стала на него охотиться. Тогда их поселили в разных комнатах, стали выгуливать по очереди, и дача сразу превратилась в сумасшедший дом. Кролика надо было отдавать. Но куда?! И тут я вспомнила, что мы с Володей, моим мужем, как-то нашли ежика со сломанной лапкой. Принесли домой. Днем он где-то спал, ночью топал по комнатам. Прошел месяц, нам надо было уезжать, и мы отдали ежика сыну нашего знакомого – сын был председателем кружка юннатов. И я предложила отдать ему и кролика. Возвращаюсь домой, рассказываю мужу про кролика и говорю, что мы отдадим его, как в свое время и ежика, сыну нашего приятеля. Володя спокойно все слушает и говорит: «Алла. Ежика мы с тобой нашли двадцать пять лет назад, а сыну Цуккермана сейчас под сорок, и живет он в Израиле».

«В поисках утраченного времени» – какое прекрасное название для своей книги придумал Марсель Пруст.

Утраченное время – что от него остается?

…Как-то однажды я заехала за Борей Биргером, чтобы вместе ехать в Переделкино. Спустились вниз, в почтовом ящике лежало письмо от Володи Войновича (первое после его эмиграции). Боря, не распечатав, положил письмо в карман, и мы поехали на день рождения к Инне Лиснянской в Переделкино. Приехали, зашли сначала к Вениамину Александровичу Каверину – его дача была напротив. Сели в садике. Я читаю вслух письмо, Боря меня рисует карандашом: белая французская шляпка, белая кружевная кофточка и письмо – рисунок получился абсолютно в стиле XIX века. Боря подарил его Инне Лиснянской (недавно мне Инна сказала, что этот рисунок до сих пор висит у нее над кроватью).

А письмо было о странных свойствах памяти – удерживать одно и упускать другое. Каверин заметил: «Да, это абсолютно

писательская память, но память писателя молодого. Я сейчас помню все, что происходило со мной в 20-е годы, – могу даже не заглядывать в дневники, но не помню, что было на прошлой неделе. И поэтому пишу только мемуары…» Боря Биргер, художник, говорит: «А я помню, кто как сидел, какое было освещение, какого цвета платье на женщине, – могу даже зарисовать, а вот когда это было – вчера или до войны, не помню».

А я про себя подумала, что в памяти, видимо, с годами появляется обратная перспектива: чем старше становишься, тем ярче – картинки детства. Каверин прав.

Отчетливо помню себя лет с пяти-шести. Я жила в эвакуации у бабушки во Владимире. Отец ночью приехал с фронта. Меня разбудили. Радости не было – хотелось спать. Отец показал две игрушки, которые он привез мне и моей двоюродной сестре, – лису и слона. Я выбрала лису. Утром сестре достался слон. Она ревела. Громко, во весь голос. Ей хотелось лису. Я плакала тихо, в уголке. Она, просыпаясь утром, на весь дом кричала «Каа» (молока) и еще в постели выпивала поллитровую кружку парного молока. Я никогда не любила молоко и до сих пор его не пью. Я часто болела. Она – нет. Мы дрались.

Лиса же долго жила вместе со мной, пока мама не отдала ее какой-то маленькой девочке. Мне жаль. У моего мужа Володи на книжной полке рядом с большой энциклопедией сидит пыльный коричневый вельветовый медведь, который был куплен до рождения супруга.

Странно, я с трудом вспоминаю свои роли, репетиции, съемки, гастроли. Вернее, вспоминаю, когда это нужно вспомнить – когда кто-нибудь спросит. И с удовольствием рассказываю про свое детство…

Судьба мне подарила встречи с прекрасными и талантливыми людьми. О них-то я и хочу рассказать в этой книжке. Но моя эгоистическая память фиксировала только то, что касается меня.

Обычно осуждают людей, которые пишут «я и…». А как же по-другому? Ведь это я пишу, потому – «я и имярек». Театровед или литературовед восстанавливает портрет человека, даже и не зная его близко. Но это совсем другое. А когда ты хорошо знаешь человека, он поворачивается к тебе только той стороной, которой хочет повернуться. Например, Высоцкий был очень многогранен, а ко мне всегда поворачивался одной и той же стороной. Я видела и другие его стороны, но ко мне они отношения не имели. Поэтому некоторые мои воспоминания кажутся однобокими и короткими. Я ведь специально не рисую многогранник, я

показываю только одну сторону – «я и…».

Пусть меня простит читатель, если он найдет в этой книге кое-что из моих прежних книг или старых интервью. Тот же Высоцкий. Я уже один раз зафиксировала свою память о нем – написала целую книгу; и если начать рассказывать заново, это будет ложью. Хотя мелкие факты, которые вспоминаются случайно, я и буду прибавлять.

Память детства

Я не люблю вспоминать, вернее – не люблю специально уходить в прошлое, но если ассоциативно что-то мелькнет в памяти по ходу действия или какого-нибудь рассказа, то картинка прошлого встает так ярко, что иногда заслоняет сегодняшний день. А иногда прошлое соединяется с настоящим и получается совершенно что-то фантастическое. Так бывает у хороших актеров. Мне посчастливилось увидеть Смоктуновского в роли Мышкина, когда театр восстанавливал «Идиота» для фестиваля в Эдинбурге. Я смотрела на сцену и видела Иннокентия Михайловича, которого хорошо знала по даче, и на это наслаивалось время Достоевского, и отчетливо читался характер самого Мышкина. Одно время наслаивалось на другое – фантастика!

Когда я не могу заснуть, я стараюсь уйти в свое детство. Я вижу пыльную летнюю улицу Нижнего Сельца, где жила бабушка, крыльцо, куда в щель мы с двоюродной сестрой бросали как в почтовый ящик свои записки (они, наверное, до сих пор там лежат), гусей перед домом, которые щиплют свою «гусиную» травку. Из ворот тетя Нюра выгоняет нашу корову Победку. Теленок родился в День Победы, и поэтому ее так и назвали. Однажды по улице шел полк солдат, в это время пришло стадо, и бабушка, выйдя на крыльцо, кричала: «Победка, Победка!» Солдаты странно на нее косились.

А один раз мы шли с бабушкой в городе после продажи красной смородины у политехнического института (мы с сестрой должны были оборвать куст смородины – ужасное занятие! – в большую корзину, и бабушка продавала смородину по рублю за стакан), мимо опять шли солдаты, и в последнем ряду, отставая ото всех, шел молодой солдатик в больших кирзовых сапогах. И когда он пробегал мимо нас, бабушка сунула ему 3 рубля и сказала: «Прими, Христа ради». Он удивился, но безропотно взял деньги и побежал дальше догонять свой полк.

Дело в том, что в бабушкину старообрядческую религию входило обязательное подаяние. И даже когда в войну нам самим было нечего есть, за столом всегда сидели или нищие, или кто-нибудь из эвакуированных. Однажды мы пили чай, вместо сахара была свекла, мы с сестрой фантазировали – какие могут быть пирожные (мы их никогда не ели), и вдруг во рту вместо противного вкуса свеклы почувствовали что-то необычное – сладкое с орехами и еще с чем-то, названия которого мы не знали. Может быть, за столом сидел гипнотизер и он нас пожалел

или наша фантазия так разыгралась, что стала конкретной. Кстати, гибкая фантазия и так называемая вера в предлагаемые обстоятельства – главное качество актеров.

Мне однажды тоже подали 3 рубля как милостыню. Уже после войны я, идя в школу, каждый раз останавливалась около сапожной мастерской, чтобы понюхать запах кожи, который мне так нравился. Там в маленьком закутке сидел инвалид и чинил обувь. Он, наверное, давно приметил меня и как-то спросил, кто я, с кем живу; я ответила, что с мамой, отец погиб на фронте, – и он мне протянул 3 рубля. Я взяла. Но больше никогда не останавливалась у этой двери. А эти 3 рубля, может быть, мне вернулись бабушкины? Я давно заметила – надо что-нибудь отдать, потом обязательно это же вернется.

Отца я помню эпизодически. Но очень ясно. Я даже помню, как я впервые пошла к нему через всю комнату в первый раз. Он схватил меня на руки и рассмеялся. Он был счастлив. Мне исполнился один год.

Потом вижу, как я стою на его лыжах сзади, схватившись за его ноги, и мы спускаемся с пологой горы.

У меня плохо с памятью. События налезают друг на друга, и я не запоминаю последовательности. Я забываю имена, цифры, рассказанные кем-то анекдоты, плохо помню лица. Память держит только тексты пьес и стихи. Тексты пьес я вспоминаю по мизансценам, если прохожу их мысленно. Стихи же можно уложить в «быструю» и «дальнюю» память. Быстрая нужна для кино или телевидения, а когда читаю стихи со сцены, то запоминаю их как роли, т. е. перекладываю слова на образы или цвета, а лучше – на мысленные цветные картинки.

А иногда какие-нибудь строки стихотворения вызывают картинку из прошлого.

Когда началась война, я была у бабушки под Владимиром. В октябре 41-го года из Москвы уже невозможно было уехать, и мама пошла во Владимир пешком. Шла много дней, наконец дошла, взяла меня на руки – я ее не узнала; она поняла это и спросила: «Девочка, где твоя мама?» И я уже по-владимирски на «о» ответила: «Долё-ё-ёко!» – и помахала рукой в сторону Москвы. В какой стороне Москва, мы знали, у нас была игра – надо было попросить кого-нибудь из взрослых ребят: «Покажи Москву», – и он брал тебя обеими руками за голову, где уши, и приподымал над землей лицом в сторону Москвы. Игра мне эта, кстати, очень нравилась. Может быть, поэтому у меня потом оказалась такая длинная шея.

Мама осталась во Владимире, устроилась работать, сняла

маленькую комнату в одно окно в одноэтажном деревянном доме недалеко от Золотых ворот и отдала меня в недельный детский сад. Когда бы там она меня ни навещала, я всегда стояла у ворот, смотрела на дорогу и ждала ее. В нашей комнатке помимо нас жили крысы, и, уходя, надо было все съедобное подвешивать в повязочке к потолку. Крысам, естественно, это не нравилось, и однажды они от злости распороли подушки. Когда мы вошли, вся комната была в пуху.

Отец еще раз приехал на два дня к нам уже во Владимир. Мама ушла на работу, мы остались с ним одни, и он меня спросил: «А к маме кто-нибудь приходит в гости?» И я, хотя знала, что у мамы есть другой мужчина, ответила: «Нет. Никогда».

Мне кажется, мама его не любила. Вышла замуж с условием, что он ей купит комнату в Москве. В 30-х годах это было можно. Он купил небольшую комнату недалеко от Балчуга. Поехали к маминым родителям под Владимир. Он вернулся в Москву раньше, и на вокзале его арестовали. Сослали на север. Мама осталась одна в Москве. За ней стал ухаживать один человек из «благополучной» московской семьи, просил выйти за него замуж – она согласилась, но неожиданно вернулся отец (в начале 30-х это было возможно – за примерное поведение иногда освобождали раньше). Мама его пожалела, и отец остался с ней. Потом родилась я. Ему не разрешалось жить в городе, и он жил у сестры в Рузе. Потом началась война. Он ушел добровольцем на фронт.

17 февраля 1945 года в деревне Выжихи Ломжинского воеводства его убили. Мы к этому времени были уже в Москве. Я помню салют в честь взятия Варшавы и мамин громкий плач – она только что получила похоронку.

А до этого он мне приснился. Мы были с ним в нашей комнате, и вдруг он стал совсем маленьким и ушел под шкаф. Сны я запоминаю редко, а этот помню очень ясно.

Мы с мамой остались одни. Потом появился отчим… Я ходила в школу.

Площадка перед гостиницей «Балчуг» была местом наших игр. В гостинице жили семьи вернувшихся с войны. Там жила моя подруга Наташа Шонкина. Очень красивая спортивная девочка. В драмкружке она получила роль Снегурочки, а я – Бобыля. Она хорошо прыгала через скакалку, а я все время сбивалась. Дети – народ жестокий. Однажды они не выдержали моих сбивов, взяли меня за руки и за ноги и долго держали за парапетом Москвы-реки. Я вернулась домой в истерике и больше никогда не доверяла коллективу.

Балчуг, Каменный мост, Красная площадь, Александровский сад – мой ареал обитания.

Мама ходила по этому маршруту в Университет на работу, а я с ней в свой детский сад во дворе университетского корпуса. Зимой мама возила меня на санках. Я вижу, как по белому снегу от Василия Блаженного катится красное яблоко, которое я уронила. А внизу в стене Блаженного была нора, где жила королева крыс. На Манежной зимой стояла большая нарядная елка, вокруг палатки, где продавали игрушки и конфеты. Но это, наверное, было уже после войны. У меня одно время наслаивается на другое. Может быть, это было вчера?

Мне не спится. Бессонница. Я стараюсь уйти в воспоминания детства. К бабушке, в Нижнее Сельцо. Тогда я спала в амбаре, и рано утром, когда из всех домов выгоняли скотину, я просыпалась и, закутавшись в одеяло, садилась на ступеньки амбара и смотрела на проходящих коров, за ними шли козы и в конце с длинным хлыстом небольшого роста подпасок, и, проходя мимо меня, он лихо бил этим хлыстом по земле, подгоняя отстающих. Я знала, что он был в меня влюблен. Потом я опять уходила в темноту амбара и спала до полудня, выходила с подушкой под мышкой, шла в основной дом попить чаю. В памяти маленький отрезок дороги – через мелкую гусиную травку с кругленькими зелено-желтыми кружочками, которые мы, дети, тоже ели; запах нагретой июльской пыли, пекло солнца, ни души на улице – счастье!

Дом бабушки и сейчас там стоит, но я боюсь туда возвращаться, потому что моя яркая детская картинка померкнет.

Наверное, Пруст тоже боялся вернуться в маленький городок Илье рядом с Шартром, куда приезжал в детстве на каникулы. В его романах городок Илье превратился в Комбре, где в большой гостиной своего дома бабушка, как пишет Пруст, принимала за чаем великосветских гостей.

Я как-то поехала в Шартр и заехала в прустовский Илье. В доме его бабушки теперь находится музей писателя с фотографиями его друзей. Гостиная оказалась маленькой-маленькой комнатой с мебелью мелких буржуа. И вместо прустовской речки, упоминаемой в романе, журчал заросший зеленью ручей.

Никогда не надо возвращаться туда, где прошло детство. Это должно оставаться в памяти. И возникать в бессонные ночи.

Групповой портрет

Боря Биргер, Эдисон Денисов долгое время были моими близкими друзьями. Боря обладал удивительным талантом объединять совершенно разных людей. Такие московские компании теперь распались, а если есть, то у других поколений.

У Бори была маленькая мастерская на Сиреневом бульваре. Помню коридор с бесконечными дверями и за каждой – гениальный художник. Когда входишь в этот коридор, пахнет красками, кофе и чем-то блудным.

Я знала многих художников и всегда поражалась, как они каждый день через весь город едут к себе в мастерскую – ведь никто их не заставляет. Боря ездил в мастерскую каждый день.

В маленькой студии, за шатким столом, мы собирались «обмывать» его картины. То портрет Васи Аксенова, то его жены, то двойной портрет, например: Сахарова с женой, Евгения Борисовича Пастернака с женой, Льва и Раисы Копелевых…

Можно было не очень хорошо знать тех, кого он рисовал, но стоило посмотреть на его портреты, и сразу становилось ясно, какие у этих людей отношения, какие характеры и т. д.

Я говорила: «Боря! Ну нельзя же так выдавать людей!» Он: «Я не виноват. Я, наоборот, хотел все приукрасить…»

Иногда он делал портреты компаний. Например, картина начала 70-х: Валя Непомнящий, его жена Таня, Григорий Поженян, Володя Войнович – типичная компания 70-х, но почти все в карнавальных костюмах, и среди них сам Боря в красном колпаке шута.

Позже – другой групповой портрет: Олег Чухонцев, Эдисон Денисов, Булат Окуджава, Бен Сарнов, Фазиль Искандер – уже разобщенные, хотя сидят за одним столом с тревожными красными бокалами в руках. Это уже конец 70-х.

Последний портрет – компания конца 80-х: мы сидим, как часто сидели в мастерской или дома у Бори. За столом – Олег Чухонцев, Булат Окуджава, Игорь Кваша, Игорь Виноградов, Эдисон Денисов, я отдельно – в кресле. Сам Боря стоит, держа поднос с курицей, и тревожно смотрит в дверь. Эта дверь – со сквозняком, потому что пламя свечей в шандале колеблется.

Мы действительно тогда еще были вместе, устраивали кукольный театр, писали ночами тексты к нашим кукольным капустникам. У нас была кукла Боря, кукла Белла (мои голосовые пародии на Ахмадулину, которые потом вошли в спектакль «Владимир Высоцкий», начались у Бори), кукла Булат, кукла Олег Чухонцев. На наши кукольные представления в маленькую

Борину квартирку народу набивалось, как на прием. Приходило немецкое посольство – немецких друзей у Бори было много, он хорошо знал немецкий язык (во время войны он был разведчиком. На всю жизнь с того времени у него осталась присказка на все случаи жизни: «Пробьемся!»).

А начался кукольный театр с того, что у Бори росли две маленькие дочки. Мы стали устраивать детские утренники – делали попурри из сказок.

Помню, как-то я целую ночь обклеивала камушками волшебную палочку, чтобы она сверкала. В одном из наших представлений я играла фею бабочек. И старшая дочь Бори, Женя, поверила, что я настоящая фея, тем более что у меня была эта волшебная палочка. С тех пор, когда надо было ее увещевать, Боря набирал мой телефон и соединял Женю с феей бабочек. И я – от феи – давала ей какие-то наставления.

Однажды мы сговорились с Борей, что он придет ко мне в гости с Женей – она очень хотела посмотреть, как живет фея бабочек. Они должны были прийти днем, а утром мне позвонили и сообщили, что умер Сергей Александрович Ермолинский. Мне нужно было мчаться к его жене, чтобы поддержать ее, но отменить визит Бори с Женей я не могла. Тогда я быстро нарезала куски разных блестящих тканей, соединила в середине нитками, и получились бабочки. Они были разбросаны по всей квартире – на цветах, на стене, на потолке. И даже на входной двери снаружи висела огромная бабочка. Я надела платье, на котором были бабочки, поставила на стол чашку с бабочками…

Теперь Женя уже взрослая, она живет в Германии и учится вокалу. Но для нее я так и осталась феей бабочек.

Боря решил писать и мой портрет. Я тогда была очень занята – репетировала «Деревянные кони».

Приходила на сеанс, и он поражался, как я меняюсь: то молодая, а то вдруг – северная старуха. «Я не знаю, какой портрет писать», – говорил Боря. Этот мой портрет теперь в Германии. Еще в Москве его хотел купить один меценат, чтобы подарить Бахрушинскому музею, но Боря слишком быстро уехал в эмиграцию. А у меня, чтобы его купить, не было денег.

Через много лет, когда я жила у друзей в Швейцарии, Боря со всей семьей приехал к нам повидаться. Он совершенно не изменился. Потом мы часто говорили друг с другом по телефону. Он настойчиво звал меня к себе. Я не успела… Боря заболел и умер. Остались его картины и память о нем.

Я не знаю, остались ли куклы из Бориного театра, и если остались, то у кого они сейчас? Куклы были сделаны очень детально. Недаром у Бори получались «разоблачительные»

портреты. Для каждой куклы писались роли или куплеты. Писали тексты Бен Сарнов, Аркадий Хайт, Игорь Виноградов и Олег Чухонцев. Иногда мы просиживали у Бори до утра, репетируя свои представления.

Случайно я нашла у себя в архиве куплет для куклы самого Биргера:

Свидетель Бог, для всех эпох
служил бы он примером,
как должно быть – не только слыть! —
галантным кавалером.
Ах, как нам мил геройский пыл,
и каждому понятно,
что Биргер смел, коль он посмел
жениться многократно.

При всем при том,
при всем при том
он не утратил разум:
он был умен —
женился он
не враз, а раз за разом!

Таков он и до сей поры:
отменный вкус, глаза остры,
и он не вышел из игры,
и все такое прочее;
и коль придется рядом сесть,
он красоте окажет честь,
и он готов… Но лучше здесь
поставить многоточие…

Конечно, мы в этих представлениях просто дурачились. Но нам было очень хорошо вместе. Куклы со временем пополнялись. Возникла кукла Белла Ахмадулина – очень похожая на оригинал, и, конечно, роль этой куклы досталась мне, тем более что голос Беллы пародировать очень легко. И высоким фальцетом, так же стоя за ширмой и играя наверху куклой Беллы, я декламировала:

Чужое ремесло мной помыкает.
На грех наводит, за собой маня.
Моя работа мне не помогает
И мстительно сторонится меня.
Я ей вовеки соблюдаю верность,

Пишу стихи у краешка стола,
И все-таки меня снедает ревность,
Когда творят иные мастера.
А в публике – доверье и смущенье.
Как добрая душа ее проста.
Великого и малого смешенье
Не различает эта доброта.
Пока дурачит слух ее невежда,
Пока никто не видит в этом зла,
Мне остается смутная надежда,
Что праздники случаются не зря.
…
Привет вам! Снова все мы в сборе,
Не знаю, что всерьез, а что игра,
Но пожелать пришла я Боре
Любви, искусства и добра!

У меня сохранилось много листочков с текстами этих представлений. Иногда писались целые пьесы. Однажды на наше представление кукольного театра собралось в небольшой квартире у Бори человек пятьдесят.

Мне интересно, собираются ли сейчас такие компании, чтобы поимпровизировать, поиграть, посмеяться над собой? А ведь это были все люди состоявшиеся, известные, загруженные своей работой… но – такие чеховские недотепы…

Другой мой близкий друг того времени – Эдисон Денисов, гениальный композитор. Я его привела к нам на Таганку посмотреть какой-то спектакль, он посмотрел, влюбился в наш театр и писал музыку для любимовских спектаклей. Он написал музыку для «Живаго», на «Три сестры», «Мастер и Маргарита», «Медея» и др.

По моей просьбе он написал музыку к нашей «Федре» и даже сам записал ее на студии «Мосфильма».

…Эдисон Денисов часто водил меня на авангардные музыкальные вечера в Дом композиторов. И вот однажды приехал в Москву знаменитый джазовый пианист Чиккареа. В зале Дома композиторов собрались все наши джазмены и устроили перед ним концерт. По-моему, Бетховен сказал: «Я только к концу жизни научился в одну сонату не вкладывать содержание десяти». Наши так старались, так хотели перед Чиккареа показать, на что они способны, что не слышно было ни музыки, ни инструментов, было только это русское старание, это самовыражение нутра, которое не всегда бывает интересно. А потом вышел Чиккареа. Ну

что ему – ну, подумаешь, какое-то очередное выступление, – и он тихо что-то заиграл. Это было гениально! И так разительно отличалось! И я тогда подумала: «Зачем мы все время пытаемся кому-то доказать, что мы тоже нужны, что мы можем…»

Эдисон был очень конкретен в своих оценках. Может быть, сказалось его первое образование – он в Токийском университете изучал математику и физику. И в своей музыке он был конкретен. Когда он писал музыку к спектаклям, он точно рассчитывал, сколько минут или секунд нужно для такого-то куска. Он любил музыкальный авангард 20-х годов (Рославец, Половинкин, Мосолов – их я узнала благодаря Эдисону).

В отличие от Биргера, который знал в совершенстве немецкий язык, Эдисон знал французский. Поэтому у Биргера были друзья немцы и потом Боря уехал с семьей в Германию, а у Эдисона была тяга к французской культуре. В 81-м году он написал музыку к роману Бориса Виана «Пена дней». Эта опера была поставлена в 86-м в Таллине. В Большом ее показали один раз, но мы, конечно, все были на премьере. Потом она была представлена и в Париже.

Когда Эдисон, возвращаясь из Дома творчества в Малеевке, попал в автокатастрофу, французы его увезли лечиться в парижский госпиталь, где спустя два года Эдисон и умер – в ноябре 96-го года.

На последнем групповом портрете Биргера помимо меня, Эдисона, Игоря Виноградова за столом в строгой позе конквистадора сидит Олег Чухонцев.

Уходим – разно или розно.
Уйдем – и не на что пенять.
В конце концов, не так уж поздно
Простить, хотя и не понять…

Это стихотворение Олега Чухонцева мне очень нравилось, и я дома читала его вслух на разные лады. Иногда просто пела. Но моему коту Васе и этот мой вой, и этот ритм ужасно не нравились. Он пулей вылетал на балкон и там, в ванночке с песком, «делал свои дела». Это продолжалось и зимой, когда балконную дверь можно было открыть на несколько минут, а коту не хотелось вылезать на холод: я начинала читать это стихотворение, и кот не выдерживал, летел «делать свои дела». Потом, кстати, когда учила для концерта Блока и Пушкина, отметила, что чем выше поэзия, тем быстрее кот вылетал на балкон.

Я рассказала эту историю Чухонцеву, мы посмеялись, а

присутствовавший при этом Фазиль Искандер продолжил стихотворение дальше наизусть:

…Набит язык, и глаз наметан.
Любовь моя, тебе ль судить?
Не то чтоб словом, а намеком
Боюсь тебя разбередить…

Я заметила, что мне очень приятно вспоминать хороших людей.

Однако, перебирая свои старые дневники, я часто наталкиваюсь на имена и фамилии, ничего мне сейчас не говорящие. В свое время эти люди присутствовали в моей жизни, оказывали какое-то на меня влияние… Но кто они, я сейчас не могу вспомнить. Память их «вымыла».

Как-то мы с Эдисоном Денисовым пошли на день рождения к Олегу Чухонцеву. Не знали, что подарить, времена были аскетичные. По дороге купили большую коробку – набор спичек с наклейками разных паровозов. И через какое-то время Олег написал новое стихотворение, посвященное, как пишут в его сборниках, А. Д.

По артистической привычке,
играя, зажигать сердца,
Вы в шутку поднесли мне спички
подарочного образца:

старинных марок паровозы
на разноцветных коробках
и длинный дым от папиросы,
теряющийся в облаках.

….
Ну что ж, играйте вдохновенно,
бросайте спички злобе дня!
Весь мир – театр, и Ваша сцена —
Таганка, полная огня.

А отлетят мои колеса —
как знать, быть может, в том райке
мигнет мне Ваша папироса
в вишневом длинном мундштуке.

«Вишневый длинный мундштук» – это, конечно, память о моей Раневской в «Вишневом саде», где я курила. За что меня, кстати, многие порицали, а я отвечала: «Вы не знаете, но Наталия Николаевна Гончарова тоже курила».

Тогда мне казалось, что я знаю всех в Москве и все мои друзья. Часто мы отдыхали вместе. Эдисон меня заразил Сортавалой. Хорошая компания всегда была в Доме литераторов в Ялте.

Было время, когда в Ялте весной в Доме творчества писателей – в старом доме с колоннами – собирались знаменитости: Шкловский, Ермолинский, Фазиль Искандер, Аксенов, Каверин, Арбузов…

Этот двухэтажный дом стоял на холме, подальше от моря, там не так сыро. Туда трудно было попасть, и мне каждый раз приходилось обменивать свою путевку в Дом актера, стоящий на берегу моря, на путевку в Дом писателей и еще дарить французские духи той женщине, которая это оформляла. Из «пришлых» там были только я и жены литераторов, если их можно назвать пришлыми, – настоящими хозяйками в Доме были как раз они.

Если откровенно, я брала эту путевку не потому, что боялась сырости, а из-за уникальной атмосферы, царившей в Доме писателей. Атмосфера была доброжелательная, несуетная и очень радостная – все очень радовались жизни. Хотя дом был совершенно без бытовых удобств – только два душа на этаже и два туалета. В длинном коридоре – много-много комнат. Некоторые с балконом, с которого видны парк, Ялта внизу и море…

Около дома на лавочках всегда собирались перед обедом и перед ужином писатели, рассказывали истории, анекдоты, раздавался постоянный смех.

Я человек застенчивый, никогда не подхожу к малознакомым компаниям, а тут я всегда крутилась, потому что там были люди, которые ко мне хорошо относились, и среди них – Вениамин Александрович Каверин, дядя Веня, как мы его звали между собой.

До обеда в доме и вокруг была тишина – писатели работали. Каждый потом хвастался, сколько страниц «накатал». Обычная утренняя норма была одна-две страницы. Арбузов иногда говорил, что написал восемь страниц, кто-то – три, кто-то – шесть, но больше всех всегда писал Арбузов.

А после обеда – святое время: кто спал, кто спускался к морю, а мы с Вениамином Александровичем быстренько скатывались

вниз и шли по берегу моря пешком в Гурзуф через можжевеловую реликтовую рощу, через виноградники. Там садились на катер и морем возвращались в Ялту, подымались на свой холм. Надо было идти по берегу моря, там – валуны, и вот его легкая фигурка – прыг-прыг по камушкам, а я за ним. И так почти каждый день.

В Гурзуф по берегу я ходила с Кавериным, а на Царскую тропу, до Ласточкиного гнезда или до Караголя – с Алексеем Николаевичем Арбузовым. Это очень большие расстояния, поэтому обратно мы или брали такси, или сидели и отдыхали в кафе и опять возвращались пешком.

Весной на Царской тропе цветет крымская сосна, и самое высшее наслаждение – стать под эту сосну, чтобы кто-нибудь ее тряс. Я помню, мы с Арбузовым стояли и дышали этой пыльцой, а потом друг на друга смотрели и хохотали: лица были желтые и сразу не отмывались.

Арбузов тогда бросал курить, и у него все карманы были забиты взлетными леденцами, которые давали в самолете. Купить эти леденцы было нельзя, поэтому мы у него их «выцыганивали». Тут он властвовал над нами – надо было или что-то ему сделать, или купить внизу на набережной бокал шампанского за рубль. Часто мы ходили гулять вчетвером: Миша Коршунов, его жена Вика, Алексей Николаич и я. Складывались по рублю и в конце путешествия на набережной выпивали по бокалу шампанского. Но иногда общих денег не хватало, и тогда Алексей Николаич «продавал» нам леденцы.

Эти леденцы нужны были для нашего любимца – Кабанчика. У нас была еще одна прогулка: брать такси и ехать на Грушевую поляну. Там – запретная зона и царские угодья, где в свое время охотились и Хрущев, и Брежнев. На Грушевой поляне, перед охотничьими угодьями был маленький зоопарк. В довольно тесных клетках сидели медведи, орлы, кабаны и олени. И один кабан – Кабанчик, как мы его прозвали, – очень любил сосать взлетные конфетки. Я первый раз видела у животного мимику наслаждения. Он брал конфету в рот, сосал, замирая в наслаждении, опускал свои белесые ресницы, потом опять быстро-быстро сосал, потом опять замирал и закрывал свои белесые ресницы… В общем, леденцы мы выменивали для этого Кабанчика. И каждый год мы ждали, что вернемся к своим зверям. Однажды приехали – Кабанчика нашего нет, и егерь нам сказал, что его пришлось зарезать, потому что он прорыл нору в соседнюю клетку и съел там барсука. Это была трагедия для всего Дома. Белла Ахмадулина каждый раз повторяла своим напевным голосом: «Кабанчик! Кабанчик! Убили Кабанчика!»…

Через какое-то время моя приятельница Наташа Рязанцева

сделала ремонт в своей квартире и облицевала кухню плиткой, которая почему-то называлась «кабанчик» – коричневая узкая плитка. Как-то я встретила Беллу Ахмадулину. Она меня спросила про общих знакомых, и я рассказала, что Наташа Рязанцева занимается ремонтом и облицовывает кухню «кабанчиком». «Кабанчиком?! Нашим Кабанчиком! Размазывая по стенам!.. Как можно жить!..» – запела Белла.

В одну из весен в Ялту приехал и Булат Окуджава с женой Олей. Человек он тихий, замкнутый, однако мы хорошо общались, куда-то ходили, разговаривали. Отыскали новую дорогу для прогулок – узкое ущелье, закрытое двумя горами. Помню, как мы выбирались оттуда – незабываемо прекрасно!.. Булату очень понравилось гулять вместе, потому что я им с Олей открывала Ялту, и когда они уезжали, он сказал: «Ну, хорошо, Алла, до Москвы». Я говорю: «Москва – разлучница». И в Москве мы действительно мало общались, хотя я его иногда встречала у Бори Биргера, когда мы устраивали там кукольный театр. У нас была даже кукла Булат Окуджава. Есть фото: Окуджава сидит, а я стою над ним с его куклой. Но тем не менее мы не общались уже так много, как в Ялте.

Потом прошло какое-то время, я читаю роман Окуджавы «Путешествие дилетантов», и где-то к концу один персонаж – другому: «…как говорит наша прекрасная актриса госпожа Демидова, Москва – разлучница». Я подпрыгнула до потолка и в следующий раз, увидев Булата, рассказала, как это было для меня неожиданно. Он говорит: «Да? Я даже хотел там написать „наша превосходная актриса“, но редактор меня остановила, поэтому определение менее восхитительное». И надписал книжку: «Алле Демидовой, вдохновившей меня на фразу в этой книге».

Однажды мы с Борей пришли к нему домой в Безбожный переулок. У него над столом был иконостас портретов, были там и не знакомые мне люди, и портрет Набокова. И вдруг я увидела свою фотографию, причем – открытку Бюро кинопропаганды, ужасную. Я спрашиваю: «Почему?!» Ответила Оля: «Потому что вы – его любимая актриса…»

Из дневника

1987 год

21 июня

Гости у Бори Биргера. Оживленный, не похожий на себя Булат. Оля рассказывала, что Булат боится икон, креста, церкви. Недавно она его крестила и освящала квартиру.

Зовут друг друга «Мишенька». Например: «Мишенька, там на стене крест». – «Ну и что, Мишенька, это к добру…»

Как-то меня попросили вести концерт Окуджавы в Доме актера на Тверской. И я целый вечер была с ним на сцене, проделывая работу, для меня очень не свойственную: брала записки, что-то отвечала, «раскручивала» его на какие-то песни и т. д. А потом, когда вечер кончился, он мне даже не сказал спасибо. Только Оля напомнила: «Булат! Ты скажешь Алле спасибо за то, что она крутилась с тобой на сцене?» Он: «Да? Ну хорошо». В этом – его немногословие, несуетность, спокойствие и, может быть, некоторая жесткость.

Когда был его юбилей в театре Райхельгауза, на площади перед театром стояла толпа. А он, такой же несуетный, сидел с семьей в ложе, так же спокойно, как в Ялте, как дома, как за столом у Бори, – сидел и смотрел, как его восхваляли со сцены. И только поморщился, когда Ярмольник вышел и подарил ему телевизор. Его явно покоробил этот купеческий жест.

Получив дачу в Переделкине, он там жил один, потому что Оля жила в городе с их сыном Булатиком, и он приглашал к себе, очень любил гостей. Но – «Москва – разлучница» – я там была всего один раз и запомнила только его коллекцию колокольчиков. Я сказала: «У меня тоже есть колокольчики, надо бы нам обменяться одинаковыми». Так это и повисло в воздухе.

«Ореанда», старая гостиница на набережной Ялты, была предметом наших разговоров и зависти. Там иногда жил кто-то из писателей, и мы приходили туда в гости. Видимо, ее стены сохраняли какую-то старую атмосферу. Там было кафе – пристроенная веранда, и к пяти часам мы сползали с холма Дома писателей, чтобы выпить там кофе. Это был ритуал. И в это же время, видимо – тоже ритуал, туда приходили девочки-путанки. Они в основном «работали» с югославами, которые строили гостиницу «Ялта». Я их всех знала по именам и каждый год,

приезжая, спрашивала, например: «А где Люся?» – «Ей посчастливилось, она вышла замуж за югослава и уехала в Югославию». – «А где такая-то?» – «Ой, ей посчастливилось, она…» Но ни разу ни одна из них не вышла замуж за литератора…

Когда я писала эти заметки, неожиданно наткнулась на старые листы бумаги, исписанные моим торопливым почерком. Я вспомнила, как мне неожиданно позвонила Фаина Георгиевна Раневская, с которой я не была знакома. Звонков было несколько, я что-то тогда успела за ней записать. Причем я не удивилась звонку – сейчас считаю это странным для себя, но тогда по молодости казалось вполне естественным, что старая актриса звонит молодой. Времена были другие, и я сегодня не стала бы звонить другой незнакомой актрисе, даже если бы она мне очень понравилась. С возрастом закрываешься от людей.

Я, пожалуй, приведу отрывки этого разговора, думаю, что это тоже знак «утраченного времени».

– Алла Сергеевна, здравствуйте.

– Здравствуйте, Фаина Георгиевна.

– Откуда вы узнали, что это говорю я?

– Ну кто же вас не знает? (Ваш голос да не узнать!)

– Спасибо. Я с вами не знакома и не принадлежу к людям, которые любят звонить незнакомым, но вчера я посмотрела «Любовь Яровую», в этой пьесе я когда-то в молодости играла. Вы меня потрясли. Так точно сыграть роль. Такой акварелью, но в этой акварели точные акценты масла большого мастера. Я вас не видела на сцене, но мне говорили, что вы хорошо играете Гертруду в «Гамлете».

– Я бы сейчас предпочла вам показать Раневскую в «Вишневом саде».

– Да, мне тоже про нее говорили. Про мою однофамилицу. И тоже хвалили. Но у меня уже много лет астма, и ходить в маленькие театры я не могу, ни к Любимову, ни к Эфросу, а в больших смотреть нечего.

В другой день:

– Я, Алла Сергеевна, недоношенная. Родилась недоношенной, в семь месяцев, и умираю недоношенной. В кино играла какие-то… простите, Алла Сергеевна, я человек прямой и буду говорить прямыми словами из словаря Даля, вы не возражаете?

– Нет, нет, ничего (испугавшись этих «прямых» слов).

– Так вот, в кино играла какие-то говенные роли, за них до сих пор стыдно, а в театре этот длинный лилипут, Царство ему

небесное, ничего не давал мне делать.

– Но, может быть, в этой некоторой зависимости и есть ваша тайна? Потому что за этим стоят неиспользованные возможности, глубины. Вы сумели сохранить человеческое достоинство и в театре, а это трудно, вы сами знаете, и в жизни. Я вас не видела ни разу на сцене, но в кино помню по старым фильмам, и то по детским воспоминаниям, но вы все равно остались, простите за прошедшее время, целой эпохой. Ваши крылатые словечки ходят по Москве, все знают, что рядом живет Раневская, талантливый, умный, честный человек.

– А какие вы слышали словечки?

– Ну, про театр и сортир, например.

– Да, да, там плывешь стилем баттерфляй…

К сожалению, больше я ничего не записала за ней, но помню, что мы говорили о собаках, она рассказала про своего Мальчика – бездомную собачку, которую Фаина Георгиевна подобрала на улице. Она говорила, что сейчас ей трудно с ним выходить гулять, я предложила приходить, чтобы выгуливать Мальчика, но «Москва – разлучница», и мы с Раневской так и не встретились.

Вид из окна Анатолия Слепышева

Новое в искусстве всегда воспринимается с трудом и не сразу. Все непривычное вызывает непонимание, а непонимание вызывает раздражение. Не принимают иногда с одинаковой силой и невежды, и профессионалы. Общеизвестно, как Хрущев кричал на художников в Манеже 1 декабря 1962 года: «Осел хвостом может лучше…»

А еще раньше один прекрасный профессионал не понял и не принял другого – Вебер о 7-й симфонии Бетховена говорил: «Экстравагантность этого гения дошла теперь до крайности; Бетховен теперь совершенно созрел для сумасшедшего дома». Видимо, так было и будет во все времена: Лев Толстой считал Шекспира плохим драматургом, а самого Толстого не любил Тургенев.

В 1974 году в Битцевском лесопарке на картины художников, вынужденных выставлять свои работы под открытым небом, пошли бульдозеры. Так теперь и зовут те выставки середины семидесятых – «бульдозерными».

Хороших и разных художников в ту пору было много. Они хотели выставляться, хотели найти своего зрителя, иногда им удавалось «пробить» какой-нибудь подвал и устроить там выставку, на которую шла «вся Москва». А в основном работы их можно было увидеть у них же в мастерских, тоже запрятанных на чердаках и в подвалах…

Много лет назад в Афинах я была в гостях у знаменитого коллекционера Костаки. Он был уже смертельно болен. Но его дочь Лиля показала мне их галерею (теперь, к сожалению, не существующую), которая была буквально набита живописью прекрасных художников-«лианозовцев»: Краснопевцева, Рабина, Целкова, Купера, Штернберга… В комнате самого Костаки висели всего три картины – это был Слепышев.

С Толей Слепышевым меня в свое время познакомил Эдисон Денисов. И я стала часто бывать в маленькой темной мастерской Слепышева в бывших складских помещениях за ГУМом. Водила туда своих друзей.

Слепышева покупали в основном иностранцы, рано распознавшие, что приобретать, что нет. А когда в 1989 году его работы были проданы на московском «Сотбисе», Слепышева начали покупать и Третьяковская галерея, и Русский музей, музеи Германии, Америки, Греции. Его картины есть у семьи Бориса Ельцина, у Франсуа Миттерана, Жана-Поля Бельмондо, Эльдара Рязанова. Катрин Денев записала в книге отзывов на парижской

выставке: «Слепышев – великий художник. В его работах – сочетание трагедии и радости, что, возможно, и есть суть русской души».

О Слепышеве я слышала разные, иногда противоречивые, мнения. У меня дома висят несколько его работ, они спокойно уживаются рядом с Фальком, Тышлером, Шухаевым, Нестеровым, Биргером, Эрнстом Неизвестным.

Сам художник с виду под стать своей маленькой темной мастерской: походит то ли на парижского клошара, то ли на нашего забулдыгу (да простит мне Толя это сравнение). И на картинах его наша немудрящая жизнь: расхлябанная дорожная колея, пьяные мужики и бабы, покосившиеся новостройки, продуваемое ветрами пространство и бесконечное небо. Но такими чистыми и яркими красками все это изображено, таким незамутненным взором увидено!.. Живописец!

И вот я заметила, что Слепышев стал обращаться к библейским сюжетам. О том, что они библейские, догадываешься лишь по их атмосфере, ибо на картинах все те же мужики и бабы, которые живут рядом – пашут землю, ловят рыбу, пьют, едят, любят.

– Толя, как вы выбираете сюжеты, как они вам приходят в голову?

– А как к поэту приходят сюжеты? Когда человек постоянно пишет, сюжет возникает сам по себе. Как-то летом на даче я читал книжку про Мане. Обычно эту искусствоведческую лабудень я не люблю, а тут, случайно открыв книгу, понял – нравится. И в ней я наткнулся на сюжет – Христос с учениками в тюрьме. Ученики моют ему ноги. Я подумал: в любые времена любому начальнику подчиненные, выражаясь фигурально, мыли ноги. В тюрьмах пахану тоже моют ноги. В каждой организации пахану моют ноги. Так у меня возник сюжет к картине «Омовение ног». Однако прошло три года, прежде чем я написал саму картину. Или – «Очередь за молоком». На той же даче я ходил за молоком для своей маленькой дочки. И вдруг однажды на обычную ситуацию посмотрел другими глазами: увидел нашего продавца одноглазым кровожадным пиратом. Почему я проходил мимо этого сюжета? Я обрадовался. А когда стал компоновать картину – намучился. И тоже прошло года три. Дома, когда делать нечего, я постоянно рисую. Бесконечно. В день по сорок рисунков. И когда понимаю, что что-то есть, переношу этот рисунок на большой листок и, если получается, – на холст. В год возникает приблизительно два-три сюжета. Пишу каждый день одни и те же. Меня всегда в них что-то не устраивает. Но если понимаю, что получилось здорово, – больше к этому сюжету не возвращаюсь.

– К каким сюжетам вам не хотелось бы возвращаться?

– А черт его знает! Не помню. Вот, например, у меня есть много картин на тему «Тайная вечеря». А мне все равно не нравится. Попробовал одно состояние – не нравится, другое – тоже. Попробовал вывести на первый план женщину – плохо.

Раньше какой-нибудь Репин или Серов работали одну картину несколько лет. «Утро стрелецкой казни», например. А сейчас мы занимаемся экспромтами. Много технологических эффектов. Абстрактный абстракционизм. Корни – в японской культуре. Ну что такое Матисс? Это знак. Кажется, хулиганство, а ведь невозможно повторить. Все строится на точности знака.

– Знак же легко повторить.

– Нет. Не будет нерва первооткрывательства. Можно стихи написать под Ахматову, но Ахматовой там не будет, потому что у Ахматовой за строчками вся ее жизнь.

– Но в живописи, говорят, можно написать подделку, которую даже опытный эксперт примет за подлинник.

– Эксперты ошибаются. Им выгодно, поэтому они и ошибаются. Художник никогда не ошибется, подлинная это вещь или подделка…

Можно рисовать Бога и путь на Голгофу и остаться салонным художником, а можно рисовать пьяных баб и краснолицых мужиков и быть на служении Духа. Ведь живопись не только отображение визуального интереса к миру, даже если художник говорит своим полотном: посмотрите, какой красивый закат, какое красивое дерево, какое удивительное лицо. Хорошая живопись – прежде всего отражение основных проблем духовной жизни человека. Я заметила: почти все хорошие художники любят «философствовать», и почти всегда в их теориях есть своя стройная система, свое гармоничное обоснование мира и жизни. Во всяком случае, в любом произведении искусства главное – концепция, идея. И убеждение, что именно эту идею до тебя никто так и не претворял в жизнь.

Готовая картина – трансформация чувств и идей; рука, кисть или карандаш – проводник этих чувств и идей. Форма как средство, а не как цель. Цель – выразить свое мировоззрение, которое проходит через все творчество, через все картины, пишет ли художник просто дерево, или пьяную драку, или «Тайную вечерю».

Картины Слепышева иногда кажутся незаконченными. У меня дома есть его «Охота». На переднем плане быстрыми мазками летит в беге борзая. На заднем – крадущиеся фигурки охотников, а между ними – огромное серое пространство, которое дает

ощущение бесконечности, хотя картина сама по себе небольшая. Кажется, что художнику просто надоело возиться и с собакой, и с деревьями, и с людьми и он от нетерпения замазал серой краской середину холста. Может быть… Но нам, зрителям, ясна не только мысль о бесконечности пространства, заложенная в картине, но виден и сам процесс мышления, а главное – созидания этой работы. Мне кажется, стремление вовлечь зрителя в творческий процесс, сделать его соавтором – одна из основных черт современного искусства.

Все сюжетные композиции Слепышева находятся в действии. Вот мужичонка в расхлябанной телеге уезжает от беременной жены. И лошадь, и телега, и сам мужичонка проработаны, вернее – не проработаны, одним коричневым цветом. На белом холсте – зыбкая фигура женщины, чахлое дерево и кусок земли, дающий ощущение всего земного шара. Все зыбко и противоречиво, хотя всё – в гармонии одного мазка, одного замысла. Или другая картина: лунный свет, дерево, женщины, пасущаяся невдалеке лошадь. Опять много белого, непроработанного холста, но спокойствие лунного света и лежащих под деревом женщин динамично, ибо и здесь мы видим, что всё – и дерево, и лунный свет, и женские фигуры, и лошадь – с одной стороны, слито в гармонии, а с другой – существует отдельно, внутренне борется друг с другом.

В картинах Слепышева не может быть застывшего состояния. Всё в движении и противоборстве. Летающие мужики в других его работах никак не напоминают персонажей Шагала: у Слепышева в этом полете заложена ярость противоборства со стихией и с собой.

– Толя, что, по-вашему, самое главное в мастерстве?

– Когда не видно трудностей, не видно узелков, когда двумя-тремя фразами, интонацией, впечатлением передается суть. Чем крупнее художник, тем больше информация, а форма может быть при этом простейшей.

– Вы быстро пишете?

– Да, быстро. Делаю очень много вариантов. Вот «Распятие» – тоже долго возился с этим сюжетом. Сейчас перед вами последний вариант, и он мне пока нравится.

– Чем?

– Пространством. Я попытался сделать объем. Вроде бы традиционные вещи, но ход другой. Всё как будто небрежно, аляповато, наспех, а есть состояние. Виден технологический процесс, краска как бы живая… Я не хочу добиваться пространства или объема школьными методами. Пространство у меня дает только цвет. Все должно быть на плоскости, глубина –

за счет окраски пятна.

– Когда вы писали этот вариант «Распятия», вы входили во внутреннее состояние персонажей, как это делают актеры или писатели?

– Нет. Меня прежде всего интересовало столкновение чувств – ведь люди присутствуют при казни. Обратите внимание, какой тупой сверху красный цвет. Здесь нет ничего случайного, ни одного мазка. Вот, например, на переднем плане – белый мазок: уберите его – и все развалится. Хотя, конечно, думать об этом не надо. Вы же не думаете о дикции, читая «Реквием»…

Я не всегда согласна со Слепышевым, когда мы говорим с ним о кино, театре или живописи, но беседовать с ним люблю. Он бывает в курсе почти всех событий в искусстве. До знакомства с ним я часто видела его на концертах, тогда еще редких, так называемых авангардных композиторов – Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Сони Губайдулиной. И хоть часто он бывает пристрастен, оценки его очень точны, он откликается на все новое в искусстве. В этом смысле у него безошибочный вкус. Внутреннее чутье. Он любит показывать свои работы людям, творчество которых он ценит.

Каждый человек смотрит на мир по-своему. И если удается рассказать об этом людям, показать мир через Свое Окно – это и есть свойство таланта. Картины Слепышева очень эмоциональны, хотя в жизни он, по-моему, очень спокойный человек, всегда ровен. Я заметила, что большие художники, большие музыканты или актеры, то есть люди, одаренные тонким чувством меры, верным вкусом, ясным умом и хорошим воображением, как правило, в жизни очень устойчивы в своих эмоциональных проявлениях. Переживаем мы, зрители, а они, своим талантом провоцируя наши чувства, только наблюдают и изучают. Может быть, я заблуждаюсь, но, глядя на картины Слепышева – и ранние, и поздние, – невозможно заметить ничего мелкого, суетного. На мир он смотрит спокойно и ясно.

– Толя, я не вижу разницы между вашими ранними и поздними работами.

– В ранних есть обаяние задиристости, непосредственности. Сейчас я более сухой, делаю то, что запрограммировано. Нет случайности. Раньше я писал и смотрел, что получится, и удачное брал на вооружение. Я не был противником шаблона. Шаблон, доведенный до мастерства, – это уже канон. Сейчас шаблонов у меня меньше, больше доверяю мастерству.

– Ваш евангельский сюжет – это канон?

– Любой сюжет – повод рассказать про сегодняшнюю жизнь.

Что такое крестный ход? Канон? Да. Но это жизнь, связанная с насилием, жестокостью, искуплением. Для меня крестный ход – это когда берут человека и волокут его убивать. Я не видел, как Сталин расстреливал миллионы, но я видел другое, у меня в «Крестном ходе» – современные люди. Меня интересует борьба чувств, ведь не все же одинаково реагируют на насилие, тем более такое! Иногда художник пишет тот же «Крестный ход», и всё у него есть – и мастерство, и сюжет, – а искусства нет. Я много преподавал после института: сразу видно, хорош рисунок или плох. Иногда просто случайно тронул кистью – а уже искусство.

– Что такое искусство?

– Это таинство. Художник создает еще одну жизнь. Как Бог. Деревья – что такое? Жизнь! Заставить волноваться при соприкосновении с тем, что ты сделал, – в этом искусство.

Я записываю за Слепышевым его ответы на мои, иногда провокационные, вопросы, а в это время Толя показывает мне и моим друзьям свои картины – одну за другой… Поток мирового пространства, куда вовлечено все сущее: звери, деревья, люди. Все завихрено мировым ураганом – от этого картины так динамичны. Чувственность и мысль неразрывно связаны. Сновидческое, наивное, детское сознание. Плоть, которую он изображает, груба и примитивна, но насилие, присутствующее в его сюжетах, неагрессивно, как нет агрессии в скульптурных древнегреческих портретах, даже если изображен поединок двух воинов. Нет насилия над духом.

– Толя, вы человек добрый?

– Незловредный.

– Можно житейский вопрос?

– Давайте. Вот тут я точно навру.

– У вас не было ощущения, что вам надо сменить быт, мастерскую и от этого, может быть, в работе пойдет что-то другое?

– Я был в Париже недавно. Два месяца. Жил как бог. Но я там не нужен. В Крыму, в Никитском саду тоже красиво, но я не ботаник. Здорово, но не мое. Много красивых женщин, но я тут при чем? На Западе нужен дизайн. Искусство там не нужно.

– А нам нужно?

– Мы же изголодались по настоящему искусству! Вот была выставка Малевича – толпы. Ничего не понимают, а идут!

– Если у вас такое пренебрежение к зрителям, кому вы хотите показывать ваши картины?

– Тем, кому они интересны. Я ведь иногда на свои картины смотрю глазами зрителя. Когда один скажет «хорошо» – я ему не

верю: мол, много ты понимаешь! А когда уже много людей скажут «хорошо» про одну и ту же вещь – я начинаю смотреть на нее по-другому.

– Вы легко расстаетесь со своими работами?

– С удовольствием.

– А когда встречаете их вновь?

– Очень нравятся.

– Толя, вы скромный человек?

– Не бывает художников скромных. Они могут страдать, сомневаться, терзаться. Самоутверждение – в сравнении. Вы-то сами про себя все знаете, кто бы что ни говорил…

И все-таки вместе с женой и дочерью Слепышев уехал в Париж. Пробыл он там шесть лет. Дела у него шли хорошо: были выставки, картины покупались. Дочь училась в Парижской академии художеств.

Летом 1992 года я по своим делам была в Париже и, конечно, сразу же позвонила Слепышеву. Мы сговорились встретиться. Долго перезванивались, как найти мастерскую, – она далеко. Наконец, поскольку у меня была машина и я за рулем, я в проливной дождь заехала за Толей, и вместе с ним мы поехали в его мастерскую. В этом доме – мастерские многих художников. Комната небольшая и, по погоде, пасмурная. Толя показывал свои новые работы. Манера письма изменилась, да и сам он другой: без бороды, лицо жесткое, энергичное. А картины, наоборот, потеряли тот неповторимый, энергичный слепышевский мазок, стали как будто более реалистичными. Вокруг реалистичного пейзажа или сюжетной сценки появилась нарисованная рамка. Раньше его работы в рамках не нуждались, рамой была стена, на которой они висели, их обрамляло пространство…

– Толя, зачем эти рамки?

– Нужно оформление для широкого, разбросанного, экспрессивного. Нужны границы. С этими рамками получаются две энергии: рамка – безрассудная, бессюжетная, а внутри – мой сюжет.

Сюжеты у Слепышева те же, русские: лес, река, лошадь, бабы, мужики. Рамка – западная, а-ля живопись Поллока, например. Иногда рамка белая, чистый холст. При этом светлые, почти белые сюжеты – очень красиво. По белому полю рамок иногда идут подписи. Сюжеты часто напоминают старые, стершиеся византийские фрески. Отара овец – явно библейский сюжет. Ни в России, ни во Франции таких нет. Порой на одном холсте расположены три сюжета: например, справа Кремль и Василий Блаженный, слева – безымянная церковь, а посередине – бульвар,

люди на нем, а на лошади – дама в длинном розовом платье. И на белом фоне рамки – черная подпись из Ахматовой:

Не повторяй – душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

– Толя, мне кажется, вы пытаетесь соединить несоединимое: тому, кто любит абстрактные полотна Поллока, не нужны ваши сюжеты, а кто любит реализм в живописи – того будет раздражать абстракция.

– Может быть. Но я стал понимать, что топчусь на месте, и стал искать. В творчестве ведь всегда есть взлеты и падения. Ошибки должны быть. Здесь, на Западе, боятся отступать от найденного пути, если путь выгоден. Я, например, за последние два года продал 80 картин. Но мне стало скучно. Конечно, старые картины, которые остались в Москве, – лучше, но нельзя же все время их повторять. Здесь искусство – предмет продажи, кто пробился – тот держится. Галереи когда-то нашли художников и держатся за них. Они не ищут новых имен, им это не нужно. Они хорошо едят – это здесь главное. Искусство есть сейчас в Германии, есть, может быть, в Америке, а в Париже его нет.

– Так возвращайтесь. Я тоже думаю, в России вы работали лучше. Спокойнее. Правда, такой пиджак, как на вас, вы там не купите…

– Может быть, вернусь. У меня дочка в Академии учится. Я для нее должен что-то заработать. И потом, что значит «вернуться»? Я ведь от себя никуда не уезжал. Правда, здесь я стал работать больше. Больше занимаюсь детализацией. А что касается моих поисков и Поллока, то ведь любое направление в искусстве занималось тем, что разламывало все, сделанное до него. Все дети ломают игрушки, чтобы посмотреть, что там внутри. Мане, например, – это разломанный и разложенный Пуссен. Хотя в нынешних поисках дошли до абсурда. В поп-арте, например, берут кусок двери с натуральными надписями и звонками и выставляют как произведение искусства. И за счет галереи, фирмы, рекламы и мафии – продают. Но люди уже перестали верить этому обману…

…Толя вернулся в Москву, в свою старую квартиру. Его дочка, окончив Академию, шла как-то по парижской улице, встретила молодого человека, влюбилась, а он оказался туристом – бедным поэтом из Ленинграда. И они уехали жить в Ленинград. Толя с женой потянулись вслед за ними. Но московскую

мастерскую он потерял – начались новые времена…

– Толя, когда через шесть лет вы открыли ключом свою квартиру, что-то в ней изменилось?

– Да ничего! Всё то же. Тараканы появились в большом количестве.

– А как Москва?

– Очень понравилась. Чистое небо и земля. Центральные улицы стали лучше. В магазинах полно и никого народу. Хотя есть и супернелепости: то, что в Париже никому не нужно, – архидорого, а продукты – раза в три дешевле. Или, например, подрамники: в Париже за самый дешевый я платил 200 франков, здесь – 40.

– Что будете делать дальше?

– Тараканов ловить.

– А работать будете?

– Если я не буду писать, я умру.

– Вы довольны, что вернулись?

– Очень. Я всегда хотел вернуться. Оставался из-за дочери.

Вернувшись, Толя работал в своей трехкомнатной квартире в Строгине. Шестнадцатый этаж, широкое окно во всю стену. Из окна видны Обуховская церковь, канал, Московское море, Серебряный Бор.

Я как-то заехала к нему с друзьями – вся квартира была заставлена картинами. Работать там, конечно, тесно. Наконец ему дали помещение в одном офисе на первом этаже. Туда он перевез свои огромные полотна, туда ездил каждый день из своего Строгина.

Если я проезжала по Садовому кольцу мимо дома рядом с американским посольством и видела свет в окне на первом этаже – я к нему заходила. Мы разговаривали, иногда он мне дарил какой-нибудь рисунок или картину. Он не менялся – оставался таким, каким я его увидела много-много лет назад, тоже на первом этаже, в маленькой темной мастерской за складскими помещениями ГУМа.

Конрад Вольф. Герцогиня Альба

Когда вспоминаешь человека, вызвать его образ перед глазами – нетрудно. Но как его – этот конкретный образ, со всеми оттенками, чувствами, мыслями – передать на бумаге? Начинаешь описывать детали – расплывается целое; говоришь о главном – впадаешь в банальную риторику. Как избегать этих опасностей и проплыть между Сциллой и Харибдой невредимой?

Упрямое свойство памяти – держать свои воспоминания в крепко запертых подвалах и выпускать их на волю ассоциативно или волевым, целенаправленным усилием сознания.

Когда при мне произносят имя Конрада Вольфа, память поначалу почему-то подсовывает древний город Углич, где снимались «Дневные звезды», и Якова Михайловича Харона – прекрасного человека, уникального мастера звукозаписи. После съемок бесконечными летними вечерами мы обычно сидели на крыльце маленькой провинциальной гостиницы и слушали Якова Михайловича. Он рассказывал обо всем: о Берлине начала 30-х годов, где он учился в консерватории, о долгих годах вынужденного бездействия, о прекрасных людях, с которыми его сталкивала судьба, о своих студентах ВГИКа, где он преподавал… В этих рассказах очень часто всплывало имя Кони. И мне представлялся худенький немецкий мальчик, воевавший в Красной армии, мальчик с белыми волосами, голубыми глазами, застенчивый, молчаливый и тихий…

Конрад Вольф – когда я встретилась с ним – оказался иным, совсем не тонким мальчиком с белыми волосами, каким он вставал передо мной из рассказов Харона. Он был немного грузный, с огромной головой мыслителя, с медленной, тихой немногословной речью. И всё же – суть первого, до встречи, впечатления осталась для меня прежней и не менялась за все года знакомства.

Но в этой заметке я хочу коснуться только одного эпизода и рассказать об одном неосуществленном совместном нашем замысле.

Конрад Вольф готовился к съемкам «Гойи». Уже были утверждены и Банионис на роль Гойи, и одна прекрасная актриса на роль королевы Луизы, но на роль герцогини Альбы актрисы не было. Все тот же Яков Михайлович Харон, который назначался звукооператором этого фильма, посоветовал попробовать меня. (Кстати, с легкой руки Харона я снималась в первом своем фильме «Дневные звезды» – это он посоветовал Таланкину взять никому не известную актрису, только что окончившую

театральное училище, где Яков Михайлович меня видел в небольшом эпизоде дипломного спектакля.) К 70-му году, когда Вольф взялся за «Гойю», я уже сыграла в пяти-шести фильмах, и за мной к этому времени в кино утвердился тип сильной, волевой женщины. Я уже стала внутренне восставать против этого амплуа и наотрез отказывалась играть такие роли, но Конрада Вольфа, приглашавшего меня на герцогиню Альбу, интересовали именно эти мои черты…

Конфронтация Спиридоновой в фильме «Шестое июля», одержимость таланта в «Дневных звездах», фанатичный деспотизм моей героини в фильме «Щит и меч», аскетичная замкнутость Лизы в «Живом трупе» – все эти черты Конрад Вольф хотел видеть в герцогине Альбе.

Но главное, что нужно было Конраду Вольфу в герцогине Альбе, – чтобы эта женщина была талантливой, хотя и не оставившей творческого результата в искусстве – этому мешали происхождение и время. Результат этого таланта был косвенный…

На репетициях с Конрадом Вольфом я много узнала об этом – о герцоге Альба, музыкально одаренном человеке, переписывавшемся с Глюком, построившем в Мадриде первый оперный театр, о тонком уме королевы Луизы, о талантливых, интересных людях, окружавших и Гойю, и, наконец, о самом Гойе…

На этих же репетициях я отметила, пожалуй, главную черту самого Конрада Вольфа – стремление увидеть что-то главное за поверхностью вещей, событий и поступков.

Иногда мы встречались дома у Харона. Много говорили о таланте. Почему 70-е годы прошлого столетия окрашены таким интересом к таланту, неповторимости, уникальности? Что такое талант? Как талант проявляется во времени и как время выявляет талант?

На полях рабочего сценария у меня записаны мысли Конрада Вольфа о таланте: талант – неповторимая индивидуальность, новое проявление; талант заставляет человека забыть самого себя и втягивает его в свой мир; талант проявляется бессознательно, эмоциональным состоянием; духовный мир талантливого человека влияет на воспринимающего и может изменить его в непредвиденном направлении…

Но как играть талант? Хорошо Банионису – талант Гойи в его картинах… А как быть мне? И опять всплывает в памяти неторопливый, тихий голос Конрада Вольфа: главное в роли – определить рамки характера, чисто человеческие проявления… Вы, наверное, замечали, что люди талантливые, люди, живущие

внутренне насыщенной жизнью, замкнуты в себе, своенравны, с неожиданными для других поступками, с неуживчивыми характерами; как правило, молчаливы, трудны в повседневном общении. Но все же труднее и мучительнее самому человеку от его таланта. Талант – тяжкая ноша. Талант требует выхода, иначе не выдерживает сердце… Талант требует результата. Но и результат – это дар для других, а для носителя таланта – это мучительные роды. Наказание.

Так постепенно передо мной вставал образ талантливой, мятущейся, своенравной, больной женщины – герцогини Альбы. Жить рядом с таким человеком трудно. Герцог Альба, как известно, не выдержал – поселился отдельно.

А герцогиня Альба любила кошек, собак. Рядом с ней жило дикое количество калек. Известно, что юродивый монах, который всегда сопровождал Альбу, был упомянут в ее завещании. Как, впрочем, и Гойя, которому тоже отводилась в завещании большая доля. Но после ее смерти им ничего не досталось, все ее имущество забрала королева.

Она страдала фригидностью и бесплодием – от этого ее эпатаж, скандальные выходки умной, своенравной женщины.

Роман с Гойей возник до Французской революции. Он написал ее официальный портрет. Ее увлек его темперамент. Когда он болел, был без сознания почти год, после чего оглох, – она была рядом.

Она его встретила на балу – и увезла к себе в замок… Он прожил у нее больше года… Талант Гойи для Альбы был живителен, был выходом ее таланта, окрашивал смыслом и творчеством ее жизнь… Но два таланта, как правило, не уживаются. Взаимоотталкиваются. Более слабый иногда гибнет, сильный вбирает в себя талант слабого. Как кремень о камень высекает искру, так этот разрыв с Альбой дал Гойе импульс к его «Капричос», окрасил его дальнейшее творчество в сатирические, мрачные тона. После этого разрыва Гойя жил долго и плодотворно. Герцогиня Альба умерла через несколько лет…

Память, к сожалению, не удержала детальной разработки рабочего варианта сценария «Гойи». Фильм впоследствии был другим… Но сам замысел роли герцогини Альбы мне был очень по душе. Играть такую исключительную судьбу, незаурядный характер, проявление таланта в жизненных оценках, выборе и в отношениях с людьми – редкая удача.

Я с радостью согласилась.

Начались бесконечные пробы грима. Я сидела под тяжелыми гипсовыми масками, чтобы создать пластический грим. Черты моего лица не совпадали с портретом герцогини Альбы. Часами я

стояла на примерках костюмов. Голову стягивал все тот же гипсовый панцирь – для парика, который был сшит точно по моей голове.

Начались кинопробы. Сцена герцогини Альбы с королевой Марией Луизой. Актриса гениально совпадала с историческим персонажем и по внешнему сходству, и по актерскому внутреннему перевоплощению. Я рядом с ней чувствовала себя ученицей. А герцогиня Альба должна была в этой сцене брать верх над королевой во всех отношениях. Конрад Вольф мягко, но целенаправленно внушал мне, что я должна и могу играть эту роль, должна и могу вызвать в себе чувство превосходства. Но во мне этого чувства не было… Я никак не могла поверить в себя как в первую красавицу королевства. Конрад Вольф внушал мне, что красавицами женщины становятся от внутреннего убеждения своей неотразимости, от уверенности в собственных возможностях. От этой веры появляется масштаб, смелость, дерзость и… красота.

И хоть, видимо, этой уверенности не было у меня еще в кинопробах, но я как никогда чувствовала режиссерскую поддержку и веру, что смогу… Причем все делалось постепенно, не спеша, без нажима, несуетно.

Однако после многочисленных проб, репетиций, бесед с Конрадом Вольфом, разговоров с членами группы, с Банионисом, к которому я стала более или менее привыкать в совместных поездках на студию «Дефа»; после того как я уже почти внушила себе, что могу играть герцогиню Альбу, – после всего этого меня не утвердили на роль…

К сожалению, для некоторых товарищей из тогдашнего руководства Госкино я почему-то все еще оставалась Спиридоновой, и на обсуждении говорилось, что хватит «Шестого июля», где я силой характера Спиридоновой якобы перетянула сюжетный ход картины, и что фильм «Гойя» снимается о художнике Гойе, а не о герцогине Альбе…

Условия совместного производства придавали этим странным мнениям авторитетность – и в результате герцогиню Альбу стала играть известная югославская певица Оливера Вуча.

По неизвестным мне причинам Конрад Вольф решил полностью изменить первоначальный замысел роли Альбы.

Оливера Вуча была на экране с роскошной фигурой и грудью, с красивыми своими волосами, с огромными красивыми глазами, с большим чувственным ртом. На экране была полная противоположность ранее задуманному замыслу. На экране была красивая, чувственная женщина в красивой оболочке. И только.

Яков Михайлович Харон тоже не работал с Конрадом

Вольфом на съемках «Гойи», правда, по другой причине – он был болен…

Но наши совместные разговоры и замыслы не оставляли в покое Конрада Вольфа. Когда озвучивали на русский язык картину «Гойя», дублировать Оливеру Вучу Конрад Вольф пригласил меня, а все озвучание с русской стороны проводил Яков Михайлович Харон, по-прежнему называвший Конрада Вольфа по старой привычке нежно – Кони… Работал Яков Михайлович над этой картиной, будучи уже смертельно больным, – это его последняя работа в кино.

На озвучании мы вспоминали первоначальные замыслы, но нам не удалось их вложить в экранную оболочку роли. Появилась излишняя сухость в речи – и только… А у меня осталась горечь несделанного… Тогда-то я и зареклась озвучивать чужие работы.

А с Конрадом Вольфом после этого мы часто встречались – или на гастролях с театром в ГДР, или на премьерах, или просто у кого-нибудь в гостях – но встречались уже не как сообщники, а как люди, у которых что-то не получилось…

Позже что-то наработанное в герцогине Альбе я перенесла в «Стакан воды», где играла другую герцогиню – Мальборо. Так что ничего не пропадает, как известно.

Илья Авербах

Мне неожиданно позвонили из Ленинграда и попросили приехать на пробы в группу Авербаха. На «Ленфильме» я до этого была только у Козинцева – пробовалась на Офелию. Это было время, когда я сама хотела играть Гамлета. Но побыть в кадре со Смоктуновским очень хотелось, да и все, что касалось «Гамлета», меня тогда интересовало. И поэтому, без всякой надежды на успех, поехала надевать на себя маску Офелии. Прошло несколько лет, и теперь опять «Ленфильм», опять Смоктуновский, но уже в картине Авербаха «Степень риска».

Меня утвердили, однако со Смоктуновским я тогда в кадре ни разу не встретилась, хоть он и играл моего мужа. Вернее, я – его жену. Зато постоянно на площадке была с Борисом Николаевичем Ливановым. Он играл крупного профессора, врача-кардиолога, впрочем, ему не надо было ничего играть, потому что он и в жизни был «генералом». Но это внешне. А так, на площадке, между съемками – постоянные рассказы, смех, анекдоты, юмор, ухаживание.

И как противоположность Ливанову – Илья Авербах, режиссер фильма. Это была его первая работа. Сдержанный, молчаливый – ленинградец, вернее петербуржец (хотя тогда такого слова в нашей речи не было).

«Степень риска». Сценарий был написан по повести Николая Амосова, знаменитого киевского кардиолога. Это были записки хирурга – о нравственном кризисе и поиске выхода из этого кризиса. Однако в фильме нравственный, духовный потенциал ложился на плечи всех трех героев – хирурга перед сложнейшей операцией (Ливанов), физика, который идет на эту операцию (Смоктуновский), и мои – жены, ожидающей результата операции. Извечные вопросы о жизни и смерти, об отношениях между людьми, об отношении к своему делу, о нравственном долге.

Фильм вышел в 1969 году. А после фильма судьба подарила мне долгое общение с Авербахом. Иногда мы вместе отдыхали в Репине: он со своей женой Наташей Рязанцевой и я с мужем Володей Валуцким. Гуляли, играли во всевозможные игры. Авербах, в отличие от нас, был спортивным человеком. Он играл в баскетбол, проповедовал английский образ жизни и себя в шутку называл эсквайром. Курил сигары, потом перешел на трубку.

«Джентльмен с головы до ног», – сказал Блок о Гумилеве. Авербах был из того же ряда.

Однажды в Репине, в Доме творчества кинематографистов, заказывая меню на следующий день, мы наткнулись на совершенно новые названия, и особенно нас поразило, что наутро будет «земниекубракатис». Из нас никто не ходил завтракать, но тут мы все четверо заказали это заморское блюдо и назавтра пришли утром в столовую. Оказалось, что блюдо с заморским названием – это все, что осталось от ужина, сваленное на большую сковородку и сверху политое яичницей. С тех пор, когда я дома готовлю что-нибудь непонятное-простое, мы зовем это кушанье «земниекубракатис» (а ввел название пришедший на работу в Репино новый шеф-повар, уволенный за пьянство из гостиницы «Астория»).

Авербах очень хорошо слушал, хотя порой и сам любил поговорить. У каждого из нас есть какое-нибудь любимое словечко – у меня, например, «гениально», а у Авербаха – «прелестно». По любому случаю он всегда прибавлял это свое «прелестно». А когда в разговоре возникало что-то неудобоваримое, он говорил: «Ну, это земниекубракатис».

Приезжая в Москву, он часто бывал у нас, потому что у него с Володей были нескончаемые планы работ. По разным причинам эти работы никогда не доходили до результата. Они, например, втроем – Наташа, Володя и Илья – решили написать сценарий к фильму, который условно назвали «Умняга». Главную роль, конечно, должна была играть я. И черты героини – одинокой редакторши, все понимающей, но забывшей в своем всезнайстве о, мягко говоря, «женственности» – они шутя переносили на меня. Да и вообще меня всерьез к своей работе не подпускали. Они писали друг другу шутливые, смешные письма, они перезванивались, а я ведь «артистка» – что с меня возьмешь. И когда звонил Авербах и спрашивал: «Как дела?» – я отвечала: «Прекрасно». Он очень серьезно удивлялся и уточнял: «А почему?..»

А когда я приезжала в Ленинград, то любила заходить в гости к ним. Мне нравилась их тесная, с красной мебелью квартира. Огромный балкон, вернее терраса, где Ксения Владимировна разводила цветы. Ксения Владимировна Куракина – мать Ильи, актриса, очень красивая женщина с ухоженными седыми волосами, с маникюром, с манерностью петербуржской дамы. И уклад семьи их мне нравился: с обедом и ужином в положенные часы, с «литературными» разговорами за чаем – то, чего у меня никогда не было.

«Джентльменство» Авербаха – его воспитанность, благородство, образованность, доброжелательность, остроумие, – я думаю, хоть и были его отличительной чертой от нас,

московских, но не главной. Главное – он был интеллигентом со всеми отсюда вытекающими последствиями: и перепады настроения, и неуверенность в себе, и самоедство, и ненасытность знания – понять, что «за чертой».

У Авербаха было особое свойство – он умел заключать в себе целый мир самых противоположных интересов, умел отдаваться каждому всецело и с легкостью переходить от одного к другому. Он общался на равных с самыми разными по профессии и по интересам людьми. Но это была не всеядность, а какая-то духовная ненасытность, вернее неуспокоенность, доходящая иногда до смятения души… На протяжении двадцати лет, что я его знала, состояние встревоженности у него росло. Хотя внешне это могло никак не выражаться.

Я отчетливо помню осенний солнечный день в Пушкине, куда мы поехали гулять с ним, его дочерью и моим мужем. И хоть день по внешним приметам был неудачный: при выходе из парка сторож грубо отобрал желтые листья, которые мы с Машей собирали на земле, нас не пускали в ресторан обедать, захлопнулась и не открывалась дверь машины (ключ остался внутри) и еще что-то – на такие «мелочи жизни» часто реагируешь излишне болезненно, но в тот день они нас почему-то не трогали. Мы смеялись до слез, бегали, читали стихи, у Авербаха было удивительно спокойное, тихое и доброе выражение лица. Хотя тогда, я знала, он переживал сильный душевный кризис.

Странная причуда памяти: чаще я вспоминаю Илью в необычном для него тихом состоянии.

«Степень риска». Снимался кусок в больнице. Как правило, все долго привыкают к новой обстановке, на съемках царит хаос. Но, возможно оттого, что Авербах раньше работал врачом и для него все здесь было привычно, он так быстро и мудро распределил обязанности, что уже через час вся ленфильмовская группа абсолютно естественно влилась в интерьер больницы – все ходили в белых халатах, не было суеты, каждый занимался своим делом, а Авербах сидел в уголке в не свойственной ему скрюченной позе (у него болел желудок – язва) и тихо разбирал со мной и Ливановым сцену, которую должны были снимать…

Для меня понятие интеллигентности – в особом качестве души. Интеллигентность не передается по наследству, она не определяется профессией, не приобретается образованием. Это способ мироощущения. Для меня интеллигентами были Радищев («Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала»), Пушкин, Блок, ополченцы 41-го года. Илья Авербах был абсолютным интеллигентом. Во всех его поступках, в

работе, в общении с людьми проявлялось то, что накапливалось обществом в течение многих веков, то, что мы называем культурой. Этим определялись его мысли, чувства, человеческое достоинство, умение понять другого, внутреннее богатство его личности, уровень этического и эстетического развития, постоянное самосовершенствование души.

С некоторыми людьми подолгу работаешь, общаешься в быту – они уходят, и ты их даже не вспоминаешь. С другими видишься редко, но их присутствие ощущаешь постоянно, на них внутренне оглядываешься, проверяешь свои поступки по их реакции. Они уходят из жизни, но остаются с нами.

Как весело мы начинали, полные сил и творческих планов!

> Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,
> На скаку не заметив, что рядом товарищей нет.

Эти строчки Высоцкий написал в 1966 году, предвосхитив на десятилетия потери нашего поколения: Гена Шпаликов, Лариса Шепитько, Юра Визбор, Василий Шукшин, Олег Даль, Володя Высоцкий, Илья Авербах…

Пение обожженным горлом, или Лариса Шепитько

Проезжала я как-то мимо своего родного Училища имени Щукина. Перед входом роилась толпа мальчишек и девчонок, мечтающих стать артистами. Представила их волнение и немного позавидовала.

Первый и, пожалуй, единственный раз я почувствовала себя актрисой, когда поступила в училище и перед началом занятий поехала отдыхать на юг. Мне казалось странным, что люди не обращают на меня никакого внимания. А меня просто распирало от сознания, что я теперь актриса.

На первом курсе все кажется легче, критикуешь наотмашь, оцениваешь только результат по двухбалльной системе «хорошо – плохо».

Каждый недостаток своего характера оберегался как проявление индивидуальности. Следили только за своим внутренним состоянием в любых проявлениях: предположим, у меня случилась какая-то неприятность, уж не помню какая, но хорошо помню, как плачу, неожиданно подхожу к зеркалу и смотрю, как я это делаю. (Кстати, я до сих пор не считаю зазорным для актера смотреть на себя со стороны. Человек, анализирующий свои поступки, как бы раздваивается: несовершенство, то есть то, что он есть на самом деле, и совершенство – то, чем он должен стать.) И говорили только о себе. Эту черту я замечаю и сейчас почти у всех актеров – много говорить о себе. Правда, зачастую это не от самомнения, а от подсознательной оценки тех или иных поступков, фиксации на внутренней оценке своего состояния.

Там же, в училище, я помню показ молдавской студии. Объявили, что кто-то будет петь «Черную шаль». Мы переглянулись, поморщились – опять эта надоевшая эстрадная цыганщина. Вышла на сцену девушка невысокого роста. А лицо? Сейчас бы не вспомнила. Ничем не примечательна. Без единого жеста, на «скрытом» темпераменте пропела. Да так, что мурашки до сих пор от воспоминания. Я до сих пор помню, как она пела и как мы потом, забыв про свою «гениальность», кричали «браво» и «бис». Я раньше не понимала, как Федя Протасов мог заслушаться цыганских песен, а сейчас, если бы я точно знала, что эта девушка мне споет так, как она пела тогда, я бы бросила все свои дела и помчалась в Кишинев, где и обосновалась та молдавская студия, образовав театр «Лючи-фе́рул». Но меня останавливает боязнь

потерять то ощущение. А вдруг это была только минута?

Потом услышала по радио, как Мария Лукач пела песню на стихи Рождественского про двух сыновей: «Повезло ей, повезло ей, повезло!» На таком выхлесте! Срывающимся голосом. До сих пор как слышу – плачу. Почему? Ведь крик как высшая точка самовыражения – это вчерашний день. Театр сейчас играет в другие игры. Зрителя больше интересуют нюансы, тонкий рисунок роли, глубина прочтения драматургического материала. Но я ничего не могу с собой сделать – и всегда плачу, когда слышу крик боли.

Я читала у Лорки об одной знаменитой андалузской оперной певице. Со своим другом она пришла в кабак, ее узнали и попросили спеть. Она согласилась и пела как никогда прекрасно. Но присутствующие молчали, и даже иногда раздавался свист. Тогда она выпила стакан огненной водки и в бешенстве стала петь сорванным, обожженным горлом. Триумф! Пение обожженным горлом. Самоотверженность и безоглядность таланта.

Сегодня почти не играют трагедии. А если и играют, то как драмы – с логическим обоснованием поступков, с понятным переходом из куска в кусок. Может быть, возникла защитная реакция у зрителей – после мировых войн, заказных убийств, вечной политической лихорадки. Сегодня человек сидит у себя в халате дома, пьет чай и смотрит по телевизору, как на его глазах убивают по-настоящему. И что после этого может сделать актер? Со своим слабым голосом, несовершенной пластикой и сомнениями, разъедающими душу?

Когда я впервые увидела Ларису, сразу угадала главное ее подсознательное желание – добиться в жизни признания. При первом знакомстве я воспринимаю человека подсознательно. Потом это ощущение уходит: человек ко мне поворачивается той своей стороной, которую хочет показать. Но от Ларисы первое свое чувство я помню. Я еще тогда отметила ее огромную выдержку и силу воли, умение владеть собой. И, как ни странно, – ее семейственность, уважение и почитание родственных связей.

После ее «Крыльев» прошло уже довольно много времени, и сделать «Ты и я» для нее было, конечно, важно. Хотя я и не понимала, для чего Ларисе этот «легкий» и, кстати, недоработанный сценарий Шпаликова. Да и тема была не Ларисина. Потому что Лариса – человек с глубоким, трагическим мироощущением, а «Ты и я» – фильм про интеллигенцию, весь на полутонах: полутона интеллигентного человека, запутавшегося в жизни. Но Лариса обожала талантливых людей, она их как бы

коллекционировала – впитывала, выжимала, а потом забывала. В данном случае она «вцепилась» в Шпаликова, и он отдал ей «рыбу» своего сценария.

Впрочем, если бы в главной роли снималась Белла Ахмадулина, как того хотела сначала Лариса, может быть, фильм повернулся бы по-другому. Ее голос, ее манерность сыграли бы на форму. (Как известно, форма – наиболее удобный и выразительный способ говорить задуманное. Я очень часто вспоминаю слова одного из богов в «Добром человеке из Сезуана»: «Блюди форму – содержание подтянется». И почти всегда после этих слов в спектакле «Таганки» раздавались аплодисменты.)

Такой зашоренности в работе, как у Ларисы, я не встречала ни у кого. Она видела только своих актеров, только свой материал – больше для нее ничего не существовало. Когда мы, например, поехали снимать в Ялту, она поехала в старом поношенном пальто, в котором всегда ездила на подмосковную натуру. Но это же Ялта! У нас было много свободного времени, мы ходили в рестораны, гуляли по набережной, и Лариса – в своем «натурном» пальто. «Лариса, ну почему ты его надела?!» – «Мы же поехали на натуру». И конечно, в водоворот Ларисиной жизни закручивались и наши жизни тоже.

Мы пропустили осеннюю московскую натуру; и надо было доснимать в похожих подворотнях Ялты. Тогда на Таганке я играла в основном не главные роли, однако Любимов все равно меня не отпускал. Сниматься приходилось «между струйками» – на один день надо было прилететь в Ялту, чтобы потом улететь на спектакль. Сколько это угробило здоровья! Но тогда я думала, что его хватит надолго…

И вот – лечу в Ялту. Из-за снегопада несколько часов сижу в аэропорту в Москве. Наконец взлетели. На моей шубе оторвался крючок, в сумке почему-то оказалась иголка с ниткой. Я стала пришивать, входит стюардесса и спрашивает: «Что вы делаете?!» – «Пришиваю крючок». – «Хуже приметы в самолете не бывает». А я в приметы верю, потому так и осталась в обнимку с этой шубой (я даже боялась ее куда-то положить), из которой торчала иголка, как грозящий ребенку палец. Летели мы ужасно. Проваливались в какие-то ямы, самолет трясло, я думала: «Вот это всё – моя иголка…» Слава богу, сели, причем садились несколько раз, подпрыгивая. Всех вымотало ужасно.

Я все-таки допришиваю свой крючок – иголка-то торчит. Выходит стюардесса и, глядя на меня – глаза в глаза, говорит: «Мы приземлились в аэропорту города Киева». А летели мы в Симферополь…

Судя по тому, что в аэропорту люди сидели на полу даже в туалетах, нелетная погода была давно. В ресторан – не войти, сесть некуда, в Киеве ни одной души не знаю (это было еще до того, как я снималась в роли Леси Украинки).

К концу дня слышу по репродуктору: «Объявляется посадка на самолет Киев-Одесса…» А у нас дома в свое время висела маленькая карта мира, я там иногда делала пометочки – в каком городе я была. Вспомнив эту карту, я решила: «Одесса и Ялта – это где-то рядом. Доеду». И купила билет.

Прилетаю вечером в Одессу. Сажусь в такси, шофер спрашивает: «Куда?» Я говорю: «В Ялту». Одесский (!) шофер даже не понял этого юмора, но тем не менее объяснил: таксисту нельзя пересекать границу района, к которому он прикреплен. И я всю ночь, меняя такси, как на перекладных, ехала в Ялту. Под конец у меня уже не было денег – расплачивалась золотыми пластинками с браслета от часов, причем шоферы пробовали их на зуб – и брали (до сих пор не могу понять, как можно на зуб определить золото). В «Ореанду», любимую гостиницу киношников, приехала только днем. Иду по длинному коридору, мне навстречу – Лариса. Голова вниз, и идет она медленно-медленно. И в ее пластике, и в том, как она идет, видна такая обреченность, такая трагичность – идет Медея после убийства детей… Кстати, я часто замечала у нее эти приступы угрюмости, пессимизма и меланхолии. Но Лариса очень умела владеть собой, и внешне, на людях, это было незаметно.

Вдруг она поднимает глаза и видит меня: «Алла! Мы же тебя встречали в Симферополе! Прилетел утром самолет из Киева, но тебя в нем не было». Я говорю: «Потому что я приехала на такси. А где группа?» – «Группу я распустила».

Нужно знать характер, огромную выдержку и силу воли Ларисы – она собрала группу, которая уже разбрелась по всей Ялте, и мы поехали снимать. Не сняли, потому что опоздали с солнцем. А вечером я села в поезд и уехала на спектакль…

После этого я дала себе зарок не сниматься в других городах. И много лет этот зарок выполняла. Но к Ларисе продолжала ездить, потому что фильм надо было закончить.

В «Ты и я» было очень много импровизации. Помню, в Ялте, в центре, на площади около универмага строили какой-то фонтан, выложенный мозаикой и еще не затопленный водой. И вот по этой мозаике мы ходили с Юрой Визбором и импровизировали сцену – выяснение отношений между мужчиной и женщиной. «А Шпаликов потом подправит», – говорила Лариса.

В Москве Шпаликов иногда приходил на площадку, но мало во все вникал – он уже был болен и почти всегда нетрезв. Одно

время он даже ночевал у нас дома, на Садовом кольце, потому что дружил с Володей – они вместе учились во ВГИКе. Он просиживал на кухне всю ночь, писал стихи и пил, а утром куда-то исчезал. Он был совершенно бездомный.

Прощай, Садовое кольцо, я опускаюсь, опускаюсь
И на высокое крыльцо чужого дома подымаюсь…

Куски натуры надо было снять за границей. Но в то время «пробить» съемки за границей было нереально даже для Ларисы. Тогда нам от «Мосфильма» купили туристические путевки в Швейцарию, на международный хоккейный матч. Весь самолет был заполнен поклонниками хоккея, среди них даже был Игорь Ильинский. Я сидела рядом с ним и запомнила, как он тогда рассказывал про Толстого. Он должен был играть Толстого и все думал: каким был Толстой? На портретах – мощный старец. А кто-то, кто был у Толстого в Ясной Поляне, рассказал ему: «Мы приехали, нам сказали: „Ждите. Сейчас выйдет Толстой“. Вдруг из-за угла вышел маленький сухой старичочек, потирая руки…» И Ильинский показал, как он вышел.

…Мы приехали в Женеву вчетвером – Шепитько, я, оператор и гример, который нам был не нужен, но он, видимо, исполнял роль «искусствоведа в штатском». Нас поселили в роскошную (как мне тогда показалось) частную гостиницу «Montana» с цветами в холле, с мягкими креслами, с дубовыми скрипучими лестницами – в общем, старый женевский дом. Нам с Шепитько, как туристам, дали комнату на двоих. Мы входим: старинная мебель, кровать одна, хотя очень большая. Я говорю: «Ну, Ларис, мы на ней как-нибудь разойдемся…» Туалета не было, зато было биде, которое мы видели впервые. Мы посмеялись, но душ, туалет были рядом в коридоре.

Когда мы приехали, нам выдали какие-то деньги, но сколько – мы не понимали, потому что впервые попали в настоящую «заграницу». Я предложила: «Лариса, пошли погуляем, чего-нибудь съедим, ведь есть хочется». Она говорит: «Я устала». И я пошла одна…

В новом городе я начинаю плутать вокруг одного и того же места. Поэтому решила идти все время направо и не переходить улицу, чтобы потом возвращаться все время налево. И вот я вижу окно первого кафе: там сидят только мужчины, играют в карты, происходит какая-то незнакомая жизнь – и понимаю, что мне туда нельзя. Иду дальше – вижу роскошный ресторан. Туда тоже нельзя – не хватит денег. Наконец вижу сквозь стекло двух сидящих женщин. Остальные места – пустые. Обстановка

напоминает бывшее ленинградское кафе «Норд»: низкие круглые столы, вокруг – лавочки. Я вхожу, плюхаюсь на первое же место и понимаю, что отгорожена от остального пространства полузеркальными стенами. Ко мне подходит официант, что он говорит – не понимаю, так как французский тогда знала совсем плохо. Смотрю меню и по цифрам вижу, что денег хватает. Осмелев, я ткнула пальцем в начало, середину и конец, надеясь, что принесут закуску, основное блюдо и десерт. Потом, думаю, разберусь.

Официант приносит мне много-много пиалочек с едой, но не приносит приборов. Я не могу вспомнить, как по-французски «вилка» и «нож». Попыталась показать, но я застенчива и жестами скорее что-то скрываю, чем объясняю. Официант как-то странно пожал плечами и ушел, а я подумала: «Наверное, это экзотический филиппинский ресторан, где едят руками». Все эти небольшие кусочки можно было есть руками, правда, не очень солено, но у меня атрофия к соли. Я все съела и решила, что сюда можно будет ходить с Ларисой. И когда я, уже предвкушая, как сейчас пойду налево-налево-налево и расскажу все Ларисе, расплатилась и спокойно осмотрелась, то увидела: недалеко от меня сидят две женщины и пьют через соломинку коктейль, а на низких столиках стоят эти мисочки-пиалочки, и из них едят собачки. Вышла на улицу: на вывеске была нарисована собачка. Я ужинала в собачьем ресторане, вернее в кафе, где можно накормить и собак.

Мы с Ларисой долго хохотали над этой историей. Потом жизнь наладилась, начались съемки. А через какое-то время я побывала у Сименона, он жил над Женевским озером. Все это казалось мне тогда запредельно интересным.

(Прошло много лет. Я опять оказалась в Женеве и сказала своим друзьям: «Мне хочется вспомнить тот собачий ресторан и гостиницу. Как бы их найти?» Мы побродили – и наконец нашли ту гостиницу. Она привокзальная. Вокруг стоят проститутки – в красных лаковых юбках, с рыжими патлами – как шарж. А я их тогда принимала за хорошо одетых экзотических женщин! И гостиница наша была для одноразового пользования. Но ее, наверное, было выгодно снимать для туристов вроде нас.)

Когда мы летели в Швейцарию, вся съемочная аппаратура и пленка были в наших чемоданах. И мы боялись, что будут просвечивать чемоданы и пленку засветят (мы еще не знали, что так засветить нельзя).

В Женеве мы снимали контрабандой, потому что за любую съемку запросили бы огромные деньги. Ну, например, оператор контрабандой ставил камеру, а я должна была перебежать с

одной стороны улицы на другую перед идущими машинами, чтобы возникло ощущение тревоги и стало ясно, что я куда-то спешу. Машины идут, Лариса мне машет рукой, я ставлю ногу на мостовую – все машины останавливаются и меня пропускают. Хорошо. Второй дубль. Опять то же – машины останавливаются и пропускают пешехода – меня.

Мы так этот проход и не сняли: пройти перед идущими машинами оказалось невозможно. Сейчас, кстати, в Женеве мало кто бы пропустил, а тогда останавливались все.

Во время международного хоккейного матча нужно было снимать и меня, и хоккей. Поэтому меня – с разрешения нашей сборной – посадили за скамейкой, где сидят запасные игроки. Я первый раз была на хоккейном матче и не очень понимала, что происходит. Обратила внимание на какую-то скованность игроков, которых все время теребил тренер: «Поддерживайте! Поддерживайте!» А они все друг другу говорили: «Ну давай, давай!» Что «давай»? Куда «давай»?! Правда, я заметила на площадке одного игрока, он даже немножко был горбатый, как Квазимодо, который вроде бы не очень и двигался, замирал, как паук, потом что-то быстро делал – и шайба оказывалась в воротах. Когда он приходил на скамью запасных, тренер к нему не приставал и он – единственный – не говорил это «Давай!». Молча садился, молча отдыхал, а потом опять мчался и забивал шайбу. И он мне так понравился! Я спросила: «Кто это?» – «Фирсов». Кто такой Фирсов? Потом мне объяснили, что это первый игрок. А тогда я думала: вот в этой несуетности – смысл своего дела. И Лариса – абсолютно такая же, вся зашоренная, под колпаком своего дела. Для нее не существует мира, других людей – у нее все идет в одно.

Кстати, тот международный матч передавали в Москве по телевизору. И мои домашние видели, как я там сижу и смотрю хоккей.

Наши выиграли, и в их честь устроили прием. Лариса пошла, ей нужно было договориться с Фирсовым, чтобы доснять его крупный план в Москве. А я, как ни была влюблена тогда в Фирсова, не пошла, потому что заразилась от Ларисы гриппом – мы ведь спали в одной кровати.

И вот в Москве, летом – досъемка. Снимали закрытый каток на «Динамо». Я говорю: «Лариса, я приеду, мне интересно, кто такой Фирсов». Жду, группа уже собралась, а он, естественно, опаздывает – «звезда» должна опаздывать. И вдруг слышу открытые гласные и противный тембр. Я думаю: «Что за гадость там идет?!» – и входит такой… с золотой фиксой, в шелковой футболке, натянутой на бицепсы, – Фирсов. Я ушла. А по дороге

вспоминала историю Павла Григорьевича Антокольского, с которым была в свое время хорошо знакома. Он рассказывал, как, будучи молодым поэтом, в двадцатые годы зашел в ресторан и увидел в углу за столиком своего кумира Игоря Северянина. Подумал: «ананасы в шампанском», «мороженое в сирени»… Северянин пил водку и закусывал селедкой. «И я, – говорил Антокольский, – впервые понял разрыв между автором и его произведением».

Тогда же Лариса переезжала вместе с Элемом Климовым на новую квартиру. На набережной, недалеко от гостиницы «Украина», первый этаж. Я туда заходила, кое-что мне нравилось, но что-то в этой перестройке стен было от кино – какая-то режиссерская мысль, желание расширить пространство, как в павильоне. Кухню соединили с большой гостиной, гостиную – с кабинетом, где на кресла были накинуты редкие в то время меховые шкуры. Лариса очень любила свой дом и гордилась им. Она была из Киева, и думаю, что, как все талантливые провинциалы, она хотела утереть нос столичным.

Или, например, она мне рассказывала. Вдруг ей звонит Фурцева и спрашивает: «Лариса, я вас видела на приеме, у кого вы одеваетесь?» – «У Зайцева». – «Ах, как интересно, дайте мне телефон…» Ларисе это льстило.

Учились во ВГИКе на одном курсе Отар Иоселиани, Ира Поволоцкая, Лариса Шепитько. Это последний курс, набранный Александром Довженко. После его смерти курс вел Михаил Ромм. Лариса, судя по рассказам, не была яркой студенткой. Яркой была Ира. Она – москвичка, с идеальным вкусом, талантливая. И ей дали дипломную работу, снимать на «Туркменфильме» «Зной» по повести Айтматова «Верблюжий глаз». Снимать надо было в песках, в пустыне, собирать группу железной рукой, ведь кинопроизводство – все-таки завод. У нее сил не хватило, и она позвонила своей приятельнице с курса – Ларисе Шепитько, которая осталась без диплома. Лариса приехала, они стали работать вместе. Потом Ира попала в больницу (кажется, с гепатитом), Лариса работала одна. Ира после больницы побоялась возвращаться в эту пустыню, и всю работу доделывала Лариса – и монтировала, и озвучивала. Вышел фильм «Зной», очень хороший. В титрах стояло: режиссер – Лариса Шепитько. В титрах не было Иры Поволоцкой. Это – шаг, поступок. Я не осуждаю, но я так не сделала бы, и так не сделала бы Ира Поволоцкая – столичные. Однако так поступила Лариса – «я хочу», и если бы не «Зной» – неизвестно, как бы повернулась ее судьба. Но «Зной» замечен был всеми, ездил на фестивали – и

Лариса стала работать дальше…

А что касается «столичных» и «из провинции» – мысль, конечно, спорная, но замечено, что свежие силы в искусстве – почти всегда из провинции (Киев, кстати, в те времена тоже считался провинцией). Их жизненной энергии тесно в родном городе – они стремятся в столицу. Приехав, мыкаются, однако быстро всё схватывают (у нас в училище, помню, самые модные девочки были из провинции). Стремление «переплюнуть» столичных толкает их на новаторство. И потом – лететь как с трамплина и диктовать столичным свои правила и законы.

Один наш общий знакомый, прекрасный оператор, сказал, что Лариса Шепитько ему напоминает тип «железных леди».

У Нины Берберовой есть роман «Железная женщина» – о баронессе Марии Будберг. Но Будберг не была железной женщиной, она была разной – как и Лариса.

Как-то в Ленинграде Семен Аранович снимал фильм про Горького, я его потом озвучивала. Приехала в Ленинград баронесса Будберг, которая, как известно, хорошо знала Горького. Семен пестовал ее, возил по разным ею забытым местам. Мы вместе поехали в Пушкино. Она сказала, что хочет есть. Семен вышел из машины и купил кулек жаренных в масле пирожков с повидлом. Ими можно было забивать гвозди. Я надкусила один. Весь пакет съела баронесса, запивая коньячком, который она доставала, как это бывает только в старых американских фильмах, из-под подвязок. Она была грузная, говорливая, в норковой огромной шубе. И запомнилась мне на всю жизнь. Она отнюдь не была железной, обладала огромным чувством юмора – мы тогда весь день благодаря ей хохотали.

Вот так и с Ларисой: «железный характер», «волевая женщина» – это клише. На самом деле бывало разное.

Она поздно забеременела и очень хотела оставить ребенка, хотя у нее была травма позвоночника. Тем не менее все это выдержала и родила. И теперь ее нет, но остался сын.

Ее гибель тоже закручена в ее судьбу. Лариса начала снимать новый фильм – «Матёра». Выезжать на выбор натуры надо было очень рано. А до этого у кого-то из группы был день рождения, и они просили Ларису выехать позже. «Нет. Раз назначено – надо». И они выехали. Шофер на ходу заснул. Милиционер видел, как мчалась по параболе «Волга», в которой все спали, он хотел ее остановить, но не успел. «И, – рассказывал шофер грузовика, – я увидел, как на меня мчится „Волга“. Я свернул к обочине, потом я практически встал. Больше мне некуда было…» Грузовик был с прицепом, груженным кирпичами, «Волга» со всего размаха врезалась в прицеп, и эти кирпичи накрыли общую могилу.

Характер Шепитько – и в ее фильмах, и в ее гибели.

«Прощание с Матёрой», которое доделывал Элем Климов, интересно по материалу, и там интересен Алексей Петренко, но фильм (в прокат он вышел в 1982 году под названием «Прощание») получился мягче, чем у Ларисы, потому что Лариса сделала бы абсолютную трагедию. С таким трагическим мироощущением я женщин не встречала.

…В своих актеров она влюблялась, причем одинаково и в мужчин, и в женщин. Во время съемок «Ты и я» для нее никого не существовало, кроме меня, Леонида Дьячкова и Юрия Визбора. Никого. Она гримировала Визбора, совершенно влюбленно на него глядя. Я снималась в ее пальто, она ходила в моем – мы жили коммуной.

Когда кончились съемки, мы иногда где-то встречались, но она не общалась больше ни с Визбором, ни с Дьячковым – они перестали для нее существовать.

Человеку с трагическим мироощущением жить трудно. Я не знаю, когда это появилось у Ларисы. Может быть, она с этим родилась, а талант ее вел все глубже и глубже.

Недаром муза трагедии – женщина. Голос трагедии – женский. «Голос колоссального неблагополучия», – писал Бродский о Цветаевой.

Может быть, потому, что женщины более чутки к этическим нарушениям. Не знаю… Их этические оценки более целомудренны и прямолинейны.

Принимать трагедию как жизненный урок, учиться на нем не делать впредь ошибок. Или: принимать катастрофы как неизбежный ход исторического развития, принимать жизнь во всех проявлениях. Но – становиться после катастрофы другим человеком. Чище.

В этом, по-моему, смысл трагедии.

Работать с такими людьми, как Лариса Шепитько – талантливыми, целеустремленными, – одно наслаждение. Но общаться в быту…

Как прекрасно кто-то из современников сказал о Мандельштаме: Мандельштам считал себя трагическим поэтом (что не подлежит сомнению) – но если приходили друзья и приносили вино и закуску, он моментально об этом забывал…

Я, к счастью, застала еще это «старое» поколение. Они умели ценить «первую реальность». Это не значит, что были эпикурейцами, однако посидеть в компании за дружеским столом, поговорить, посмеяться – даже в «самые невегетарианские» времена – они любили. А я любила бывать с

ними, хотя по характеру я совершенно другого склада человек. У меня, словами Тютчева, «нет дня, чтобы душа не ныла!»

Олег Чухонцев посвятил мне стихотворение, опубликовал его в «Юности» и принес мне эту «Юность». По нашей обычной привычке открывать не там, где нужно, и не с начала, а с середины, я открыла и прочитала: «…ко мне пришла Лариса Шепитько и сказала, что Беллу Ахмадулину снимать не разрешили. Что делать? Я сказал: „Давай позвоним актрисе, которая живет на шестнадцатом этаже“. К нам спустилась актриса в пончо. Это была Алла Демидова. Она стала работать с нами». И вот я читаю этот рассказ Визбора и вспоминаю, как мы всю ночь сидели на кухне у Визбора и они с Ларисой вводили меня в курс дела, говорили, что положение безвыходное. Мы сидели до утра, потом Визбор пел, на рассвете мы проводили Ларису и вернулись: я – на шестнадцатый, он – на тринадцатый. А потом мы стали работать. Я из какого-то сундука достала паричок. Костюмов не было, я снималась в своих и Ларисиных вещах. Все это я вспоминала, сидя в бывшей квартире Визбора. Но уже не было ни Визбора, ни Ларисы. Круг замкнулся.

Я вспоминаю Ларису, Визбора, Ялту и наши съемки там. В Ялте с нами жил знаменитый в то время Женя Фридман. Он снимал «Остров сокровищ». Каждое утро его группа уходила на специально построенном паруснике в море. И мы с Ларисой все время говорили: вот там – жизнь! Они после съемок шашлыки устраивают! А мы – съемки, работа, прилетел – улетел, сняли эпизод в подворотне – разошлись… И когда у нас не было съемок, Визбор напросился к Фридману на корабль. Они уплыли на целый день. Наконец возвращаются. Мы с Ларисой, как две морячки, ждем Визбора у причала. Он сходит. Мы: «Юра! Юра! Юра!» Он – мимо нас и, ни слова не говоря, в гостиницу. Я говорю: «Наверное, там негде было пописать и он терпел…» Потом Юра нам рассказывал: «На корабле было ужасно. Качка безумная, посадка низкая. Но я сочинил там песню, а записать не мог из-за качки. Мне нужно было удержать ее в голове, а вот „здрасьте!“, „подождите меня“ и „извините“ зачеркнули бы у меня в памяти эту песню…»

Однажды Визбор зазвал нас с Ларисой на лыжную базу под Москвой. Там все так красиво катались на лыжах! А мы с Ларисой шли пешком, бежали за какими-то розвальнями, чтобы нас подвезли, а нас не подвезли. И мы чувствовали себя такими ущербными, никому не нужными, и, казалось, что жизнь проходит мимо. Вот они – на лыжах, они собираются, выпивают, дружат. А

мы все время работаем, работаем, а когда выбираемся на чужой праздник – он нам не по душе, мы в него не вписываемся…

Прошло много лет. Вечер памяти Визбора. Выходит один из его друзей-горнолыжников и говорит: «Я сейчас спою песню, которую мало кто знает. Она посвящена Алле Демидовой. Юра ее написал на паруснике Жени Фридмана во время съемок». И спел песню, которой я до этого не слышала: «Черная монашка мне дорогу перешла…»

«Черная монашка» – Лариса Шепитько. Она перешла нам дорогу. Пошла дальше и оставила неизгладимый след в сердце.

Жорж Сименон

1970 год. Я в Швейцарии с группой фильма «Ты и я» режиссера Ларисы Шепитько. В Швейцарии властвует хоккей. Мировой чемпионат. Все говорят только об этом. Но нам и нужен хоккей: эпизод, который мы снимаем, происходит на мировом хоккейном чемпионате.

Швейцария, Женевское озеро, Дворец наций, Шильонский замок с автографом лорда Байрона на каменной колонне (оказывается, великие тоже любили расписываться на стенах), сумбур впечатлений… И вдруг… это решилось в пять минут – я еду к Сименону!

Жорж Сименон – легенда, Жорж Сименон – загадка: более двухсот романов, один увлекательнее другого. Когда меня спрашивали, кто мой любимый писатель, я отвечала полушутя: Сименон. Конечно же, есть писатели, любимые по-настоящему. Но любовь к ним слишком трепетна и сложна, чтобы сказать о ней одним словом. Я брала книги Сименона в поездки, читала в поезде, в самолете. Последней книгой, которую я прочитала перед поездкой в Швейцарию, был роман Сименона «Кафе мадам Каллас» – еще даже не изданный, в рукописи переводчика.

Скажу честно: Сименон меня не приглашал. Я увязалась в эту поездку вместе с четырьмя журналистами. Сименон ждет журналистов – при чем здесь я?.. Решение приходит мгновенно: я буду тоже корреспондентом. Я буду спрашивать Сименона про кино.

Сименон жил в 65 километрах от Женевы, недалеко от Лозанны, в старинном маленьком городке Эпаленж.

Едем по новой, только что открытой скоростной дороге. Скорость – 180 км. Страшновато. Притормозили. «Почему так ползем?» Взглянула на спидометр – 120. Как быстро привыкаешь к скоростям! Во всем бы так!

Сияет солнце, внизу блестит озеро. На другом берегу озера – горы. Но там уже Франция.

(Несколько лет спустя я опять ехала по той же дороге – в санаторий в Монтрё. Жила на берегу озера, наслаждалась красотой, тишиной, одиночеством, гуляла по берегу Женевского озера и учила роль для предстоящей работы у Анатолия Васильева в «Дон Жуане». Мне не давалось одно пушкинское стихотворение – «Плещут волны Флегетона…», и тогда я стала его перекладывать на картинки, которые видела перед собой: волны Флегетона – это, конечно, волны Женевского озера; «вдоль пустынного залива…» – и я иду, загибая угол перед Шильонским

замком, и учу эту строчку и т. д. Потом, когда играла, каждый раз мысленно шла вдоль Женевского озера.

А совсем недавно, бродя по темным катакомбам замка, я не нашла роспись Байрона; зато вычитала у Гоголя в переписке с Жуковским, как он «нацарапал свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмев подписать его под двумя славными именами творца и переводчика „Шильонского узника“» (то есть Байрона и Жуковского). И далее читаю у него: «…внизу последней колонны, которая в тени, когда-нибудь русский путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин…» Имя Гоголя я тоже, к сожалению, не нашла, но русских отметин тут много… Да и вообще, русские всегда стремились к Женевскому озеру.)

Ну так Жорж Сименон…

Подъезжаем. Слева – высокая каменная не то стена, не то скала. Более осведомленные журналисты объясняют мне – скала искусственная. Над ней – дом Сименона. Наверное, потому что от скоростной дороги шумно, писатель решил забраться повыше. Понятно, хотя все же немного парадоксально: Сименон, который пишет свои стремительные, динамичные романы за неделю (об этом я читала), бежит от шумных примет нашего скоростного века!

Въезжаем в ворота. На столбиках – по букве S. Как будто герб, как будто фабричная марка. И в самом деле – за воротами живет человек, который, подобно фабрике, выбрасывает роман за романом.

Вымощенный двор. Несколько построек, среди которых небольшая белая двухэтажная вилла. Горничная проводит нас в холл. Окна во всю стену, за окнами – гладко выбритая лужайка. Я уже чувствую себя корреспондентом. Достаю блокнот, лихорадочно записываю все, что потом ускользает из памяти: большая синяя рыба на белой стене… Картины – абстрактная живопись. Телевизор, белые полки с книгами, ковер на полу; камин. Не хватает только Сименона.

И вот он входит из боковой двери, не заставляя ждать нас ни минуты, – человек семидесяти лет, среднего роста, бодрый, сухощавый, с трубкой в зубах. Желтая рубашка, желтые носки, черная бабочка. Увидев женщину, он извиняется, хочет надеть пиджак, но – жарко, и Сименон, не особенно настаивая, остается в рубашке. Знакомимся.

Задавать вопросы особенно не приходится.

Наверное, журналисты здесь частые гости, и писатель изучил круг обязательных вопросов.

– Да, пишу быстро. Хочу, чтобы мои романы читали за один

вечер. Семь дней пишу, четыре – правлю рукопись. Почему так быстро? Это привычка. Я вхожу в образы. Все во мне зудит, – так он и сказал, – требует немедленного выплеска. Если бы писал дольше – образы выветрились бы, испарились. Пишу быстро, чтобы концентрировать себя на одном.

«Может быть, затянутые ритмы русского театра – от долгих расхолаживающих застольных репетиций? – при этом думала я. – Надо делать все быстрее, заинтересованнее. И включаться в ритм сегодняшнего дня».

Я вспомнила вдруг: в Репине, в Доме творчества кинематографистов жил высокий худой старик в очках с толстыми стеклами – старейший режиссер Александр Викторович Ивановский. Он любил стоять в коридоре в длинном своем халате и, едва завидев кого-нибудь из молодежи, несказанно оживлялся: «А ну-ка, идите-ка сюда, молодой человек… Скажите, что главное в кинематографе?» И сам себе отвечал уверенно: «Ритм! Ритм!» – и объяснял, как он это понимает. Тогда мы слушали больше из вежливости, а сейчас, у Сименона, я еще раз убеждаюсь, как прав был высокий худой старик в Репине…

Хочется задержаться на этой теме, поговорить подольше – но… беседа уже ушла вперед, и за своими мыслями я и так что-то пропустила: кажется, Сименон говорил о проблемах современного романа.

– Да, – продолжает он, – по переводам занимаю второе место. После Ленина. Потом идет Шекспир…

– Что вы скажете об Агате Кристи?

Отвечает быстро:

– Не знаю, не читал. Наверное, она идет после Шекспира.

(Знал бы нынче Сименон о миллионных тиражах Марининой, Дашковой, Поляковой, Незнанского и других современных детективщиков!.. Сименона я уже давно не читаю, а нынешние детективы читаю иногда в бессонные ночи.)

Впечатление хорошо отрепетированного монолога. Сименон говорит:

– Да, во время работы пью холодный чай, с сахарином, чтобы не толстеть, – но глаза его существуют словно сами по себе, они подолгу останавливаются на каждом из нас, словно изучают, запоминают.

И, будто угадав мои мысли, Сименон объясняет:

– Никуда не хожу, не езжу. Но люблю принимать гостей.

Да, да, потом каждого из гостей можно найти в его романах – он преображает их в персонажи…

Не кажется ли ему, что это узковатый круг впечатлений для писателя?

– Нет, не кажется. Сколько людей – столько характеров. Для меня главное – обнаженный характер. Остальное читатель домыслит сам. Читатель стал образован и эрудирован. Ему не нужны эпитеты. Если действие происходит на набережной в Киеве, – он так и сказал, именно в Киеве, – не нужно ее описывать. Это уже сделали радио, телевидение, кино, географические путеводители. Нужно только будить фантазию. Так делали Чехов, Достоевский, Хемингуэй…

С этим я, «корреспондент», не могу согласиться. В прозе должны оставаться и прилагательные, и глаголы. Это драматург пусть орудует только глаголами, оставляя прилагательные на выбор актера (незачем, например, описывать, какой Гамлет: это сыграет актер). Но здесь говорит Сименон, и единственное, что я могу сделать, – изменить русло разговора, произнеся наконец слово «кино».

В ответ – такая же уверенная реакция:

– Так и в кино. Слишком много логичных фильмов: завязка, кульминация, развязка. Все последовательно и скучно. Нужно больше алогизма. Эта новая манера имеет большое будущее – и в кино, и в литературе, и в театре.

– Нет ли тут опасности увлечения формальными приемами?

– Да, есть некоторая опасность символизма, но это не страшно. Искусство болело символизмом лет двадцать, потом это прошло. Будущее за реализмом. Что не исключает поиска, не так ли?.. Так вы спрашивали про кино? Люблю Феллини. Это здоровый малый с медленными жестами, говорит спокойно, а внутри – самый неспокойный человек на свете. Как Достоевский. Из этого беспокойства состоят и все его фильмы. И это нельзя передать в старых традициях. Он пробивается как боксер – напролом…

Сименон ходит по комнате. Кажется, увлекся разговором, во всяком случае, выходит за рамки обязательного:

– Все в наш век развивается бурно, очень бурно, это отражается на искусстве. За последние сто лет человечество пережило по крайней мере два ренессанса. Бурное развитие печати, фото, кино, воздухоплавания, электроники, жесточайшие войны – все это подхлестнуло и искусство. Сейчас назревает какой-то новый взрыв… Какой? Если бы я знал, сам бы ринулся впереди всех.

– Может быть, это декаданс? – спросила тогда я первое, что пришло в голову.

Сименон посмотрел на меня своими внимательными глазами и быстро ответил:

– Нет, я верю в человечество.

Но время идет, а впереди еще предусмотренная экскурсия по дому. Откладываю блокнот, и мы отправляемся в путь.

В этом кабинете Сименон только пишет. Красный пол, красные сафьяновые папки на полках. Любимые книги – в основном по медицине. Ведь Сименон учился на врача, и девять десятых его друзей – врачи… Все очень прибрано и аккуратно. Ничего лишнего. Трубки, на маленьком столике – пишущая машинка.

– Инструмент пыток, – говорит Сименон и показывает твердую мозоль на указательном пальце.

На стене – фотография, единственная в доме. Человек со спокойным взглядом, усы, трубка.

– Мегрэ? – невольно спрашиваю я.

– Нет, – Сименон качает головой. – Это мой отец. Он умер, когда мне было шестнадцать лет, и я вынужден был бросить медицину.

– И занялись?..

– Вначале – чем придется, потом – начал писать.

Специальная комната в доме Сименона отведена его книгам, изданным во всех концах земли. Здесь переводы – по одному экземпляру. Отдельная полка – издания на русском языке, их явно меньше, чем издано в Советском Союзе. Спрашиваю – почему?

Сименон пожимает плечами:

– Я не коллекционирую специально. Здесь только то, что мне присылают. Я получаю много писем и посылок из России, но в основном это подарки. Русские любят дарить…

Он рассказывает, что был в Советском Союзе дважды. Первый раз – в 1932 году, месяц жил в Батуми, месяц – в Одессе. Второй раз – в 1965-м. Круиз по Черному морю и опять Батуми, Одесса, Ялта, Новороссийск.

Через маленький коридорчик идем в другой кабинет. Здесь происходят деловые встречи, здесь Сименон диктует секретарше ответы на письма, здесь он принимает гостей.

Он любит гостей, это единственное окно в жизнь.

У него много друзей среди актеров. Почти все французские, английские актеры побывали здесь, в этом кабинете. Его старший сын женат на французской актрисе Милен Демонжо. Незадолго до нас у Сименона побывали Симона Синьоре и Жан Габен…

– Кстати, вы ведь спрашивали о кино. Я всегда его очень любил. Особенно раньше – в двадцатые годы, когда кино было молодым и задиристым. Мы были друзьями с Рене Клером, Ренуаром. Знал и Эйзенштейна. Тогда все мы были такими же молодыми и задиристыми. Боролись за новые направления. В

парижских кафе доходило до драк, – Сименон улыбается. – Вызывали жандармерию…

Несколько раз он был в жюри международных кинофестивалей. Например, в 1959 году в Каннах.

Но Сименон – домосед, испытывает страх перед толпой. Внизу, в подвале дома у него маленький кинозал. Ему привозят новые фильмы и старые – и он смотрит их в полном одиночестве.

Или еще – телевизор. Недавно видел фильм «Кот» с Синьоре и Габеном, поставленный по его роману. Это редкий случай. Из пятидесяти пяти экранизаций своих романов Сименон видел только три.

И смотреть не любит. На экране – совсем другое, чем было в голове (сценарии пишет не он). Обидно и досадно. Такое впечатление, словно родная дочь вернулась домой после пластической операции.

Хотя нет, видел фотографию советского актера Тенина в роли Мегрэ для телевизионного спектакля. Очень, очень похож! Пожалуй, больше всех. «Передайте это ему, если встретите…»

Два часа мы были в этом доме. Мы ходили по комнатам, по которым до нас прошли сотни других корреспондентов.

Седой приветливый гид водил нас по дому, где сотни раз рождался заново Мегрэ; водил, рассказывая о себе как биограф.

В этом рассказе одинаково важным было все: и то, что думает месье Сименон о современной молодежи, и то, как месье Сименон плавает по часу в день в собственном роскошном бассейне.

Он казался мне то неглубоким (с «внимательными», для корреспондентов, глазами), то усталым, то ироничным, то рисующимся.

Только одно было неизменным – испытующие, действительно умные глаза, подмечающие каждый жест, каждый поворот головы.

Когда мы прощались, Сименон выглядел простым, радушным и довольным. Может быть, оттого, что его обязанности гида кончились и теперь он мог снова засесть за свой «инструмент пыток» и писать новую повесть о похождениях Мегрэ.

И когда мы вновь проехали мимо ворот с буквой S на столбиках, я представила себе новую главу его очередного романа, где будем все мы: и я, и журналист из «Огонька», и корреспондент «Комсомольской правды», и наш фотограф, и Жан Габен, побывавший у Сименона до нас…

Теперь, когда я бываю в Швейцарии, мы с друзьями иногда проезжаем мимо дома Сименона. На воротах по-прежнему сверкают буквы S, но вилла пустует, как пустует и вилла его друга Чарли Чаплина в десяти километрах отсюда. Деревья вокруг домов выросли, и вилла Чаплина еле-еле видна сквозь

чугунную ограду и разросшийся парк. Зато внизу, у озера в Лозанне, стоит на земле, среди клумб, в рост человека бронзовый Чарли с тросточкой и в котелке, и с ним можно сфотографироваться…

А наложение одного времени на другое я давно полюбила. И для меня Сименон до сих пор живет на своей вилле, наверху – над Женевским озером…

Андрей Тарковский

Из записной книжки

…Твердое, короткое рукопожатие.

Яркое лидерство в разговоре.

Быстрая порывистая речь.

В разговоре с ним не может быть диалога – слишком поглощен своим «я», сосредоточен на своих чувствах и мыслях – поэтому нет дела и неинтересно слушать о поступках и поведении других. По моим наблюдениям, это бывает у людей, у которых было трудное детство и, видимо, для самосохранения выработался эгоизм. И этот эгоизм детства так аукается в общении.

Нетерпелив.

Прямота и исключительная честность.

Язва, но не любит лечиться, не любит таблетки.

Природная интуиция и огромный творческий потенциал позволяют ему думать, что он любое дело может сделать лучше, чем другие.

Нет дипломатии и хитрости.

Иногда – излишняя, раздражающая прямота.

Его натуре чуждо всякое притворство.

Вспыльчив. Вспышки гнева молниеносны. Но незлопамятен.

Упорство и сила духа рядом с поэтичностью, верой в чудеса.

Всегда верит в свою счастливую звезду (я видела фотографию, прокомментированную мне Отаром, снятую в Каннах: стоят спокойный Отар Иоселиани и Тарковский, как обычно, нервно грызущий ногти. Как только в зале объявили, что первый приз фестиваля получил не он, а Брессон, крикнул: «Лариса, собирай чемодан!»).

С возрастом стал спокойнее, мудрее и серьезнее. Терпимее.

Вера в чудо часто приводит к разочарованию. У него это ненадолго. Постоянная внутренняя вера в счастливый конец.

Резко переходит из одного состояния в другое. Нетерпелив, решителен, самоуверен, романтичен.

Выдумывает людей и хочет их видеть такими.

С женой Ларисой всю жизнь на «вы». Это, конечно, его идея. Она ему подыгрывает.

Под самоуверенностью и некоторой агрессивностью скрывается, очевидно, комплекс неполноценности.

Чувство превосходства над всеми. Над начальством – особенно, что, конечно, им не нравится.

Чтобы быть его другом, надо научиться видеть мир его глазами. Любить то, что он любит, и ненавидеть его врагов.

Из дневника

1987 год

5 января

Письмо от Джеммы Салем: «Сегодня хоронят Андрея Тарковского на русском кладбище под Парижем. Должны были перевезти в Москву, для чего был заказан цинковый гроб, но Лариса решила по-своему. Перед смертью Андрея они с Ларисой приняли французское подданство – чтобы Лариса здесь получала пенсию».

В начале февраля 87-го года Театр на Таганке был на гастролях в Париже. Многие наши актеры сразу же поехали на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, чтобы поклониться могиле Андрея Тарковского. У меня же были кое-какие московские поручения к Ларисе Тарковской, и я решила, что, встретившись с ней, мы вместе и съездим туда. С ней мы не встретились. Но это другая история…

В первый же день я помчалась смотреть «Жертвоприношение». Мы сидели с Джеммой Салем в небольшом уютном зале недалеко от театра «Одеон», где проходили наши гастроли; в зале, кроме нас, было еще несколько человек, случайно забредших на этот поздний сеанс, чтобы отогреться в уютных мягких креслах. Начало сеанса затягивалось, потому что где-то там – в администрации – решалось: стоит крутить кино для такого маленького количества народа? Наконец все-таки смилостивились – не отдавать же деньги обратно, – картина началась. Я смотрела этот фильм и плакала от наслаждения и соучастия и думала, что бы творилось в Москве, какие бы длинные очереди стояли перед кинотеатром! В то время имя Тарковского было под каким-то непонятным полузапретом, и только иногда удавалось посмотреть его старые картины где-нибудь в Беляево-Богородском – в темных залах старых Домов культуры окраины Москвы.

…Уже к концу гастролей, отыграв «Вишневый сад», я сговорилась поехать на могилу Тарковского с Виктором Платоновичем Некрасовым и с нашим общим приятелем, французским физиком Андреем Павловичем, с которым долго ждали Некрасова в его любимом кафе «Монпарнас». Наконец он появился, здороваясь на ходу с официантами и завсегдатаями кафе. Мы еще немножко посидели вместе, поговорили о

московских и французских новостях, Некрасов выпил свою порцию пива, и мы двинулись в путь.

Сен-Женевьев-де-Буа – это небольшой городок километрах в пятидесяти от Парижа. По дороге Некрасов рассказывал о похоронах Тарковского, о роскошном черном наряде и шляпе с вуалью вдовы, об отпевании в небольшой русской церкви, о Ростроповиче, который играл на виолончели на паперти, об освященной земле в серебряной чаше, которую, зачерпывая серебряной ложкой, бросали в могилу, о быстроте самих похорон без плача и русского надрыва, о том, как быстро все разъезжались. «Может быть, поджимал короткий зимний день», – благосклонно добавил он. Сам Некрасов на похоронах не был, рассказывал с чужих слов. Но, как всегда, рассказывал интересно, немного зло, остроумно пересыпая свою речь словами, как говорят, нелитературными и тем не менее существующими в словаре Даля.

Я же вспоминала Андрея начала шестидесятых, когда он нас удивлял то первыми в Москве джинсами, то какой-то необычной парижской клетчатой кепочкой, то ярким кашне, небрежно переброшенным через плечо. Он любил одеваться неординарно.

Когда я у него снималась в «Зеркале» в небольшой роли, Андрей дотошно подбирал в костюмерной мне костюм. Мы перепробовали массу вариантов, но его все что-то не устраивало. Я сама люблю подолгу возиться с костюмом в роли, но даже я взмолилась: «Что же вы все-таки хотите, Андрей?» Он не мог объяснить и только просил: ну, может быть, еще вот эту кофточку попробуем или еще вот эту камею приколем. В конце концов мы остановились на блузке с ручной вышивкой, поверх которой накинута вязаная вытянувшаяся старая кофта. Потом я поняла эту дотошность – мне показали фотографию тридцатых годов. На ней – мать Андрея (Рита Терехова на нее похожа) и ее подруга Лиза, прототип моей героини, полная высокая женщина с гладко зачесанными назад волосами. Я на нее совершенно не походила. Почему Андрей хотел, чтобы именно я играла эту роль, – до сих пор не пойму.

Еще раньше, в «Андрее Рублеве» он мне предлагал играть Дурочку, но я тогда была слишком глупа, чтобы соглашаться играть Дурочку, да еще для меня совсем невозможное – пи́сать в кадре.

В «Солярисе» Андрей опять стал меня уговаривать играть у него. Сделали кинопробу. Мы тогда много спорили: где грань, перейдя которую героиня «Сольяриса» из фантома превращается в человека, научается чувствовать. Андрей говорил, что эта грань – в страдании, а я считала, что в юморе, самоиронии. Обнаружив,

например, что на ее платье сзади нет пуговиц, она должна рассмеяться. Научиться смеяться и через это – очеловечиться. Ведь страдают и животные, а чувством самоиронии наделен только человек…

Пробы прошли хорошо, и мы решили работать вместе. Но меня не утвердил худсовет «Мосфильма» – я была тогда в «черных списках».

Когда Андрей приступил к работе над «Зеркалом», мне принесли один из первых вариантов сценария. Предполагалось, что Тарковский будет снимать свою мать, где в кадре – бесконечные вопросы к ней: от «Почему ты не вышла снова замуж, когда нас оставил отец?» до «Будет ли Третья мировая война?». А в ее ответах, воспоминаниях возникают сцены, в которых мне предлагалось играть ее в разные периоды жизни. Но в это время Тарковскому привели на пробы Риту Терехову, которая была удивительно похожа на его мать в юности. И Андрей с Александром Мишариным, соавтором сценария, все переписали. Сценарий стал абсолютно игровым. Главная роль была у Риты, а мне достался эпизод.

(Много лет спустя прочитала в «Мартирологе» Андрея Тарковского о подготовке «Зеркала»: «Хочу работать с Демидовой. Но нет… Она слишком чувствует себя хозяйкой на площадке…»)

Работать с Тарковским очень хотелось. Я бросала все свои дела и мчалась на студию. «Зеркало», например, долго не принимали. Я раза два или три летала из других городов в Москву, чтобы переозвучить какое-нибудь одно слово.

Не зная, как играть, я всегда немного «подпускаю слезу». Снималась, например, сцена в типографии. Сначала мой крупный план, потом Риты Тереховой. У меня не получалось. Я не могла точно понять, что от меня нужно. Стала плакать. Тарковский сказал – хорошо. Сняли. План Риты. Тоже мучилась. Заплакала – сняли. Хорошо. Мы потом с ней посмеялись над этим и рассказали Андрею. Он задумался, занялся другим делом, а потом неожиданно – так, что другие даже и не поняли, к чему это он: «А вы заметили, что в кино интереснее начало слез, а в театре – последствие, вернее, задержка их?»

В этой же сцене снимали мой монолог о Достоевском, о капитане Лебядкине, о самоедстве, самосжигании. «Проклятые вопросы» Достоевского решаются в 37-м году, когда и происходила эта сцена, а в то время само имя Достоевского нельзя было произносить. Для Андрея все это было очень важно. Вечные вопросы о Боге, о бессмертии, о месте в жизни. Откуда мы? Ведь «Зеркало» – это фильм в первую очередь о тех духовных ценностях, которые унаследовало наше поколение интеллигенции

от предыдущего, перенесшего трудные времена, войны и лишения, но сохранившего и передавшего нам духовную ответственность.

Такие вопросы Тарковский средствами кино пытался передать зрителю только через себя, через самопознание и самоопределение.

Этот самоанализ рождался в муках и боли, ибо взваливал он на себя решение неразрешимых человеческих вопросов. Отсюда поиски спасения, искупления, жертвоприношения.

Тарковский в конце концов принес в жертву свою жизнь.

…Мы подъехали к воротам кладбища, когда уже начало смеркаться. Калитка была еще открыта. При входе – небольшая ухоженная русская церковь. Никого не было видно. Мы были одни. Кладбище, по русским понятиям, небольшое. С тесными рядами могил. Без привычных русских оград, но с такими знакомыми и любимыми русскими именами на памятниках: Бунин, Добужинский, Мережковский, Ремизов, Сомов, Коровин, Германова, Зайцев… История русской культуры. Мы разбрелись по кладбищу в поисках могилы Тарковского, и я, натыкаясь на всем известные имена, думала, что Андрей лежит не в такой уж плохой компании.

Отчетливо помню тот день, давным-давно, когда я еще пробовалась у него в «Солярисе». По какой-то витиеватой ассоциации разговора о том, что такое смерть, мы поделились каждый своим желанием, где бы он хотел лежать после смерти. Я тогда сказала, что хотела бы лежать рядом, в Донском монастыре, около стены которого захоронена первая Демидова, жена того знаменитого уральского купца. Андрей возразил: «Нет, я не хочу быть рядом с кем-то, я хочу лежать на открытом месте в Тарусе». Мы с ним поговорили о Цветаевой, которая тоже хотела быть похороненной в Тарусе, и что там лежит камень с надписью: «Здесь хотела бы лежать Марина Цветаева». Как известно, Цветаева повесилась в Елабуге 31 августа 1941 года. Когда ее хоронили, никого из близких не было. Даже ее сына. И никто не знает, в каком месте кладбища она похоронена. Могилу потом сделали условную.

Высоцкий часто рассказывал, как они все дружно жили одной компанией на Большом Каретном и как Тарковский тогда мечтал построить большой дом под Тарусой, где бы они продолжали жить все вместе, коммуной.

Дом под Тарусой Тарковский спустя много-много лет построил, но сам жил там мало…

С этими и приблизительно такими мыслями я бродила по кладбищу Сен-Женевьев-де-Буа. Вдруг издали слышу голос

Некрасова: «Алла, Алла, идите сюда, я нашел Галича!» Большой кусок черного мрамора. На нем – черная мраморная роза. Внушительный памятник рядом со скромными могилами первой эмиграции. В корзине цветов, которую мы несли на могилу Тарковского, я нашла красивую нераспустившуюся белую розу, положила ее рядом с мраморной. Мы постояли, повспоминали песни Галича – Виктор Платонович их очень хорошо все знал – и пошли дальше на свои печальные поиски. Нас тоже «поджимал короткий зимний день». Время от времени я клала на знакомые могилы из своей корзины цветы, но Тарковского мы так и не могли найти. И не нашли бы. Помогла служительница. Тарковского похоронили в чужую могилу. Большой белый каменный крест, массивный, вычурный, внизу которого латинскими крупными буквами выбито: «Владимир Григорьев, 1895–1973», а чуть повыше этого имени прибита маленькая металлическая табличка, на которой тоже латинскими, но очень мелкими буквами выгравировано: «Андрей Тарковский. 1987 год». (Умер он, как известно, 29 декабря 1986 года.)

На могиле – свежие цветы. Венок с большой лентой – от Элема Климова, который был в то время председателем Союза кинематографистов и должен был перевезти тело Тарковского в Россию, чтобы похоронить под Тарусой. Но Лариса Тарковская возражала, и Элем остался на похоронах Андрея в Париже.

Я поставила свою круглую корзину с белыми цветами. Шел мокрый снег. Сумерки сгущались. В записной книжке я пометила для знакомых, чтобы они не искали так долго, как мы, номер участка – рядом на углу была табличка. Это был угол 94–95 участков, номер могилы – 7583.

Служительница за нами запирала калитку. Мы ее спросили, часто ли здесь хоронят в чужие могилы. Она ответила, что земля стоит дорого и что это иногда практикуется. Когда по прошествии какого-то срока за могилой никто не ухаживает, тогда в нее могут захоронить чужого человека. Мы спросили, кто такой Григорьев. Она припомнила, что это кто-то из первых эмигрантов. «Есаул белой гвардии», – добавила она (рядом были могилы белогвардейцев и Деникина). «А почему Тарковского именно к нему?» – допытывался Некрасов. Но она – француженка и была не в курсе этой трагической истории, да и не очень понимала, о ком мы говорим. И мы тоже не очень понимали причины такой спешки, когда хоронят в цинковом гробу в чужую могилу. Почему было не привезти его на родину и не похоронить под Тарусой, как он хотел?..

Сейчас Тарковского перезахоронили в новую могилу, недалеко от старой, потому что в том углу кладбища оставалась

свободная земля.

Крест на могиле в псевдовизантийском стиле, со странной для кладбища и Андрея надписью: «Человек, который видел ангела…» На могиле по-прежнему цветы и русские монетки – их кладут приезжающие из России.

Возвращались мы печальные и молчаливые. Долго потом сидели в том же кафе «Монпарнас» на втором этаже. Опять подходили знакомые, иногда подсаживались к нам, пропускали рюмочку, и опять мы говорили о московских и парижских общих знакомых. Кто-то принес русскую эмигрантскую газету с большой статьей-некрологом об Анатолии Васильевиче Эфросе, которого мы недавно хоронили в Москве, с прекрасной рецензией на наш «Вишневый сад» и с коротким, но броским объявлением, что собираются средства на памятник на могилу Тарковского (к сожалению, эту газету у меня потом отобрали советские таможенники). Некрасов скорбно прокомментировал: «Неужели Андрей себе даже на памятник не заработал своими фильмами, чтобы не обирать бедных эмигрантов…» Поговорили об Эфросе, о судьбе «Таганки»… Некрасов был в курсе всех наших московских дел, я ему сказала: «Приезжайте в гости». Он ответил: «Хотелось бы… На какое-то время». Тогда ни я, ни он еще не знали, что он смертельно болен и через несколько месяцев будет лежать на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа… в чужой могиле…

Ольга Берггольц. «Дневные звезды»

Из письма к N:

…Не люблю эту картину, уже в материале не любила, а когда ее изрезали, разлюбила совсем. Видите ли, судьба фильма – вопрос упрямства. Вот у Тарковского лежит на полке «Андрей Рублев», а у Таланкина – «Дневные звезды». Тарковскому говорят: вырежьте эту сцену, и картина поедет в Канн. Он не режет. То же говорят Таланкину. Он режет и пьет, а картина все равно на полке. Так продолжается несколько лет. И «Андрей Рублев» потом едет в Канн, а Таланкин выпускает изуродованное кино…

Не знаю, не знаю… Живу и не знаю,
Когда же успею, когда запою
В средине лазурную, черную с краю
Заветную, лучшую песню мою…
О чем она будет? Не знаю, не знаю…
А знает об этом приморский прибой,
Да чаек бездомных заветная стая,
Да сердце, которое только с тобой…

Я не знала, что это стихотворение Ольги Федоровны Берггольц. Кто его принес к нам домой, почему оно сразу запомнилось и стало нашей домашней игрой, трудно объяснить. Но если кто-нибудь у нас дома произносил «не знаю», другой подхватывал эти слова, и, перебрасываясь строчками, как мячом, мы почти всегда доводили это стихотворение до конца. Эти строчки были нашими, и мы, не боясь остроты поэзии, декламировали и распевали их на разные голоса и мотивы.

Когда на Таганке стали репетировать «Павших и живых», мне казалось, что Ольга Берггольц – это моя роль, мне тогда нравились ее стихи, мне хотелось их читать. Но в ранней «Таганке» все роли отдавали Славиной, новеллу про Берггольц получила она, а мы с Высоцким были заняты в новелле про Гершензона. Однако при приеме спектакля нашу новеллу выбросили, и мы остались на маленьких эпизодах. Тем не менее, видимо, мое желание, моя энергия притянули мне роль Берггольц в кино. И я ее сыграла. Да и Высоцкий, кстати, после ухода Губенко из театра получил его роли в «Павших и живых». Играл за него и Гитлера, и Чаплина, превосходно читал стихи Гудзенко.

В театре шли репетиции, и мне хотелось знать все: и как Ольга Федоровна живет, и кто ей помогает по хозяйству, во что она одета, как выглядит, как читает свои стихи… Мне рассказывали о небольшой квартирке Берггольц в Ленинграде на Черной речке, о тесном от книг кабинете, о новых стихах, которые читала Ольга Федоровна, и о простой женщине, которая, стоя у притолоки в характерной позе, скрестив руки на груди, невозмутимо подсказывала строчки стихов, если Берггольц их забывала. Но вот как читает свои стихи Ольга Федоровна, мне рассказать не могли…

А когда меня пригласили пробоваться в кинокартине «Дневные звезды», я не удивилась и прошла весь длинный путь испытаний с полной уверенностью, что это мое дело и если меня не утвердят – ошибку сделаю не я.

Повесть «Дневные звезды» я до этого не читала. К счастью, Игорь Васильевич Таланкин, режиссер фильма, дал мне сначала прочитать повесть, а потом уже сценарий. Повесть мне понравилась, очень. После нее сценарий показался грубым, ординарным, прямолинейным. И я, не стесняясь, с той же прямолинейностью все это выложила Таланкину. Он со мной согласился и сказал: «Ну что же, будем эти барьеры преодолевать вместе».

При первом знакомстве с группой я читала стихи Блока. На кинопробах я читала даже монолог Гамлета, но стихи Берггольц с самого начала читать отказалась. Не знала как. На мне пробовали пленку, свет, костюмы, я терпеливо дожидалась в коридоре, пока на эту роль попробуется другая актриса – пробовали почти всех актрис моего поколения. Я выиграла – не потому, что была лучше их, а потому, что ни на минуту не забывала, что это мое дело.

Во время съемок я почему-то боялась встречаться с Ольгой Федоровной, а ей, естественно, хотелось взглянуть на актрису, которая ее играет. Я под любым предлогом уходила с площадки, если приезжала Берггольц. Правда, приезжала она редко – мы снимали то в Угличе, то в Суздале, то в Костроме. Потом, после фильма, когда я познакомилась с Ольгой Федоровной, я поняла, что интуиция меня не подвела.

Передо мной сидела маленькая, миниатюрная женщина с приятной картавостью. С неожиданным взлетом рук к волосам и чуть приподнятым подбородком, с какой-то особенной зябкостью – не физической, а душевной, будто бы нелюдимостью, но на самом деле – с иной, более сложной общностью с людьми.

В начале работы (когда роль не сделана, когда перед тобой «белый лист», когда не знаешь, за что ухватиться, и пристаешь к знакомым: «Ну придумайте мне какую-нибудь привычку», потому

что иногда от какого-то жеста, поворота головы, от детали костюма оживает роль) я, естественно, за все бы это схватилась: и за картавость, и за взлет рук, и за угловатую манеру сидеть бочком на диване, и за многое другое, что характерно и естественно в Ольге Федоровне и противопоказано мне.

Я свою героиню искала в ее стихах и заметках, в схожести биографий. Ведь при всей разности биографий наших поколений можно найти и что-то общее, одинаково волнующее, тревожащее. Я искала свою героиню в себе, в своем настоящем, в своих раздумьях о жизни, в воспоминаниях детства. У нее – голодное детство с сестрой Муськой в Угличе, у меня – с моей двоюродной сестрой в эвакуации во Владимире.

Мы очень голодали во время войны: я помню, как мы сидим с моей бабушкой, сестрой и несколькими беженцами за столом перед Новым годом. На столе картошка, сухари и гнилая свекла. Мы с сестрой не знали вкуса пирожных, но слышали про них и всё допытывались у гостей, какие они и кто их ел. И вдруг мы почувствовали, что мы едим какие-то очень вкусные вещи, похожие на пряники и орехи. Я не знаю, что тогда произошло, может быть, среди беженцев сидел гипнотизер и он пожалел нас, может быть, мы так поверили в свою игру, но я до сих пор помню ощущение счастья от несбыточного в тот вечер. Я это чувство часто вспоминала в работе на «Дневных звездах», в сценах, где вот так же чудесно и необъяснимо, словно из небытия, из сказки, – рождаются стихи.

Рождение поэтических образов… Как это играть? Мы впервые с этим столкнулись. Я все донимала Таланкина: вот в сцене, когда в моей блокадной квартире появляется Муська из детства и протягивает мне красное яблоко, – я его ощущаю как галлюцинацию или как реальность?

– Как реальность, – отвечал Таланкин.

– Оно пахнет яблоком?

– Конечно.

– Но откуда вдруг у меня возникает это ощущение реальности?

– Не знаю. Как появляются стихи.

Да, действительно, я очень реально вижу Муську… Лестницу, по которой мы с ней спускаемся… но каждая ступенька – как шаг в пропасть: не знаю, есть там опора или нет. Есть! Дальше. Дух захватывает… Открываются зимние двери подъезда, а за ними – счастье – зеленый луг детского Углича, и на нем я и Муська…

Помните у Блока:

Случайно на ноже карманном

Найди пылинку дальних стран,
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман.

Снимается сцена на пароходе. Постаревшая, поседевшая Ольга, уже известный поэт, едет в Углич. Шлюз. Ольга стоит, опершись о корму, и смотрит, как постепенно мокрая серая стена шлюза становится все выше, выше… – и переходит в такую же мокрую стену камеры, где лежит Ольга и разговаривает с доктором Солнцевым. А потом – опять резкий возврат в действительность: на палубе молодежь твистует под громкоговоритель: «Будет солнце, будет вьюга, будет…» Что это – наплыв воспоминаний? Нет. Стихи.

Задача была трудная. Нужно было сыграть не просто роль, трудную, с тонкими внутренними психологическими переходами многосложного состояния, – нужно было показать поток сознания героини. Заставить зрителя проникнуть в душевный мир поэта в минуты вдохновения и творческого озарения. Связать настоящее с прошлым, личное с общественным. Словом, через жизнь поэта показать вехи времени, когда трагедия личной судьбы сопрягается с трагедией исторической. Проникнуть в высокую сферу философских размышлений, проследить путь поэта от детских стихов до «колокола на башне вечевой».

В драматургии фильма причудливо, ассоциативно сочетались воспоминания, видения – рождение поэтических образов – и сегодняшняя жизнь героини. Такая структура требовала полифоничного киновоплощения. Эта задача ложилась на плечи всех творческих участников группы.

К счастью, на картине собрались талантливые люди. В незнаемое продирались вместе.

По техническим условиям тогдашней пленки нельзя было, например, смешивать черно-белое изображение с цветным, а Маргарита Михайловна Пилихина, оператор фильма, хотела снимать блокадный Ленинград графично – в черно-белой гамме. Поэтому в блокадном Ленинграде сцены снимались на цветную пленку, а от цвета избавлялись другими средствами: черно-белые костюмы, специальный серый грим (серый тон, от которого шарахались даже ко всему привычные люди на студии). Многие сцены, даже павильонные, снимались на натуре: например, госпиталь, блокадная квартира. Зима в ту пору была, как говорили, такая же холодная и жестокая, как в блокадном Ленинграде. На одной из съемок Маргарита Михайловна так отморозила нос, что лопнула кожа на лице. Была тысячная

массовка, и она продолжала снимать.

…Сцена ополчения. Ольга провожает мужа и вместе с ним, с колонной, идет по набережной. Кто-то запевает: «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой…»

И вот уже подхватывает вся колонна, и Николай, и Ольга. Сосредоточенный ритм песни. Колонна за колонной. Тут и боль разлуки, и приподнятость братской объединенности. И вдруг сквозь музыку этого марша Ольга слышит другое – вполне реально! Она поворачивает голову: по противоположной стороне набережной навстречу идет почти такая же колонна – но песня другая, и лозунги гремят другие: «Долой лорда Керзона», «Лорду – в морду!». И среди этих людей радостно кричащая вместе со всеми четырнадцатилетняя Оля с отцом и Муськой.

Что это? Только кинематографический режиссерско-операторский эксперимент? Нет, рождение стихов.

Яков Евгеньевич Харон – звукооператор, образованнейший человек, тонко чувствовавший поэзию, музыкант – выстроил звуковое решение фильма так, что и оно рождало поэтические образы.

…Пустырный, разбитый бомбами и снарядами зоопарк. Воронки, искореженные клетки. Обгорелые деревья, белый снег. Ольга идет из госпиталя, где умер ее муж. Медленно бредет, спотыкаясь. Через зоопарк на радио – читать стихи. Тихо. Только скрип шагов. Какой-то особенный хруст снега. Как хриплый стон. Полуобморочное состояние… И, цепляясь за решетки, Ольга падает. Звон решетки, прутьев, хруст снега, и вдруг, после полнейшей тишины, долгой, бесконечной, – карусель, и на карусели, как из страшного сна, перебинтованные фигуры…

Что это? Изыск? Нет. Так пронзительно рождаются стихи.

Рассказывать о работе над этим фильмом я могу бесконечно. Но для меня и встреча с этими людьми, и Ленинград, в который я попала тогда впервые, и вечное ощущение праздника в душе – все это слилось со стихами Ольги Федоровны Берггольц:

Я никогда такой счастливой,
Такой красивой не была…

Эти строчки она написала в самые суровые блокадные дни…

Ольга Федоровна смотрела готовую картину на «Мосфильме». Меня в зале не было – у меня был спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». Я волновалась. Зная это, ассистент режиссера позвонила мне в театр после просмотра и сказала, что все прошло хорошо. Ольга Федоровна на просмотре плакала и время от времени целовала в плечо сидевшего рядом Таланкина.

Я немного успокоилась. Играю спектакль. Вдруг мне говорят, что в кабинете у Любимова сидит Берггольц и хочет меня видеть. Я, как была в гриме и костюме шансонетки, побежала наверх. Моя первая встреча с Берггольц! Но из-за несоответствия моего внешнего вида значимости этой встречи я, многое хотевшая сказать, молчала.

Ольга Федоровна подарила мне подсвечник со словами: «Когда свеча горит, человек думает…» На улице был холодный московский ноябрь, с ледяными уже лужами, ветром и мокрым снегом, а на ногах у Ольги Федоровны – босоножки и шерстяные носки. У меня больно сжалось сердце. Хотелось плакать, говорить какие-то теплые слова, утешать ее. На следующее утро я побежала покупать ей теплые сапоги, но в гостиницу отнести их постеснялась – все еще не проходила неловкость от моего костюма шансонетки и резкого театрального грима.

На шестидесятилетний юбилей Ольги Федоровны я подарила ей бедуинский кофейник, который купила в Дамаске на восточном базаре, – подарила со словами: «Когда кофе на столе, человек работает…» Мне хотелось, чтобы Ольга Федоровна написала вторую часть «Дневных звезд» и мы бы продолжили работу, тем более что разговоры об этом велись.

Там же на юбилее, после торжественной части, я сидела на банкете напротив Ольги Федоровны, и она, устав от напряжения, торжественных юбилейных речей, от обилия людей – народу было очень много, – наклонилась ко мне и шепнула со своей милой картавостью: «Вот как за'езу под стоу да как начну уаять…» Я сразу же вспомнила сцену из фильма: в ресторане на пароходе Ольга, выпив рюмочку, небрежным жестом подзывает официантку и тут же оставляет ей автограф на сборнике стихов – «От автора…».

У меня очень долго после фильма сохранялось чувство присвоения биографии Ольги Федоровны. И с Марией Федоровной – сестрой Берггольц – я встречалась как со своей Муськой, которую просто не видела много лет. А когда мне попадалось на глаза стихотворение Берггольц, которого я не знала, то первое, резкое ощущение было: «Господи, я же этого не писала…»

Потом, к сожалению, это чувство прошло. И когда мне приходилось читать стихи Ольги Федоровны на телевидении или со сцены, я уже читала их не как автор…

Я иногда думаю – смогла бы выжить в блокадном Ленинграде? Если бы было дело, поглощающее всю, без остатка, без свободного времени на размышления, может быть – да…

Больная, с температурой 39° «выживаешь» целый тяжкий

спектакль и не замечаешь болезни, какой-то внутренний механизм переключает все силы на новую задачу. Однажды я проиграла весь спектакль с сильнейшим радикулитом. Пришла домой – потом целую неделю не могла подняться с постели. «Фронтовые условия». Говорят, на фронте никто не болел гриппом, а в голодном Ленинграде у всех язвенников прошла язва.

Когда теперь я вспоминаю «Дневные звезды», мне иногда хочется еще раз пережить самую прекрасную пору, какая бывает у человека, – самую мучительную, самую радостную пору открытий, разочарований, надежд… – пору становления.

Помните у Берггольц:

Вот видишь – проходит пора звездопада,
И кажется, время навек разлучаться…
…А я лишь теперь понимаю, как надо
Любить, и жалеть, и прощать, и прощаться…

Кира Муратова. «Настройщик»

Где-то в 90-е годы на фестивале кино в Прибалтике я разговорилась с Кирой Муратовой и ее мужем Женей Голубенко. Был банкет, но они, видимо как и я, эти банкеты недолюбливали, стояли в сторонке. Мы разговорились. Женя забавно рассказывал, как в начале перестройки, когда Кира не снимала, группа простаивала и их бухгалтерша организовала поездки – «челноки» в Польшу за носками-чулками. Как они ездили, закупали обратно целиком купе, которое набивали до верху коробками с товаром, и как на одной станции их каждый раз встречала одна и та же больная собака, и как Женя ее лечил, привозя лекарство то из Польши, то из Одессы. Вылечил, но она все равно их встречала. Был очень трогательный и смешной его рассказ об этой поездке. Кира так же внимательно его слушала, как и я. Поговорили о наших животных. Они, особенно Женя, кошатники, а я рассказала про своих собак. Осталось в душе какое-то очень милое впечатление от этой встречи, поэтому я не очень удивилась, когда они мне прислали через несколько лет сценарий «Настройщик», предлагая роль пожилой дамы Анны Сергеевны. Я таких милых старушек в кино не играла и, конечно, согласилась.

Кира приехала с группой в Москву для репетиций. Жили они в украинском посольстве, через дорогу от моего дома, и я на репетиции брала для прогулок своего пекинеса Микки. Мы читали сценарий на голоса, примеряли какие-то костюмы, привезенные Кирой из Одессы. Я предложила Кире снимать и моего Микки, потому что мне все равно придется его взять с собой. «Ну да, Алла, – ответила она, – а потом в монтаже я только и буду думать, где Микки сидел и куда он исчез после вырезания какой-нибудь сцены». Жаль. Они уехали. Звонок Киры из Одессы: «Я придумала. Вы будете держать Микки все время на руках». Ура! Так Микки потом и сыграл за меня.

У меня остались на сценарии кое-какие дневниковые записи съемок, я их приведу, хотя должна предупредить, что в моих дневниках фиксируется только внешняя жизнь, никогда я не пробовала записать там мои рефлексии или какие-то «мысли по поводу». Там просто быт. Мое обычное одиночество, когда я не дома. Работа над ролью идет где-то в подсознании, и я это не фиксирую в словах. Даже с Кирой мы не обговаривали, какая должна быть моя героиня. Искался сначала внешний рисунок – прическа, костюм и т. д., а уж потом из этого складывался характер роли.

Поэтому дневники говорят только о внешней стороне жизни,

но ведь и это не последняя деталь.

Из дневников

2003 год

4–5 сентября

Поздно вечером поездом в Одессу.

Ехали с Микки всю ночь. Он боялся выходить «по своим делам» на станции. Слава богу, нас встретили. Привезли в какую-то лачугу, но якобы с евроремонтом. Женя бы сказал, что ремонт был азиатский – синтетические обои, пленка с ужасными по цвету дельфинами в ванной и т. д. Две маленькие комнатки; в одной 2 кровати и неработающий телевизор, в другой – шкаф с оторванной дверцей, кровать, но нет окна.

Приезжал Руслан (художник по костюмам у Киры) со своими костюмами. Я ему показала свои. Ни на чем не сошлись.

Спала в большой комнате, но Микки сразу облюбовал маленькую.

6 сентября

В 12.30 на студию. Пробы грима.

Очень плохая гримерша. Она ко мне приезжала в Москву, дома мучила меня 6 часов разными вариантами и ничего хорошего не предложила. Я ее тогда просила сделать мне некий пушок на голове, чтобы получился такой «божий одуванчик». А сейчас она мне приготовила какие-то тяжелые шиньоны, с которыми играют суровых теток с «халами» на голове. Я с такими «халами» на голове сама кого хочешь обману, мне нужен пушок – я жертва. Выяснилось, что Рената Литвинова уже снималась и ей сделали такой пушок на голове. Позвали Киру – я ей все объяснила. Она вроде бы поняла мои опасения, приказала сделать мне так, как я прошу.

В гримерной открыли большой сундук с париками, нашли старый светлый пушистый паричок, в котором когда-то снимали пастушка. Но парик был мне, конечно, мал. Надели его задом наперед, подкрутили под стать ему мои волосы, закололи брошечками – что-то прояснилось.

Поехали на натуру. Студия арендовала двухэтажный дом. Дом набит антикварной мебелью. Хозяева – муж и жена – тут же. Много безвкусицы, но, наверное, по местным понятиям – богато. Да и для моей героини – это мой дом – подходит. На втором этаже спальня, на первом – гостиная. Кухня. Муж умер, я живу здесь одна… Вся наша группа ютится во дворе под навесом.

Хозяева там же. Вокруг дома – сад-огород. В общем – неплохо. Но я со своими привезенными костюмами для этой роли ни к селу ни к городу. Надо что-нибудь попроще, попровинциальнее. В квартире, оттого что много всего, – некоторый хлам, и думаю, что в костюме тоже должна быть некоторая небрежность.

Приехали на студию – Кира в коридоре смотрела мои костюмы. Многое забраковала. Кое-что я отстояла – темное платье в цветочек и с такой же шалью, бордово-коричневый костюм и т. д. Она настаивала на полосках (так как фильм черно-белый и это выгодно). Но я понимаю Киру – она не хочет, чтобы моя героиня выглядела столичной. Здесь провинция, и она эту жизнь передает.

С гримершей я была, к сожалению, слишком груба, но – тупица и бездарь! Они всегда упрямы и хитры. Попросила работать со второй гримершей (для мужчин).

Заехали с администраторшей в супермаркет. Я накупила продуктов. Вечером мне привезли индейку для Микки.

7 сентября (воскресенье)

Сегодня выходной. Попробовала пить чай на улице – рядом с входом виноградник и небольшой стол. Но соседи проглядываются. А в доме темно и мрачно. Ходили с Микки к морю. Вниз с горы. Обратно пришлось нести Микки на руках. Оставила его дома. Поймала такси, поехала погулять по городу. Опять спустилась к морю. Две свадьбы фотографируются у моря на фоне скалы. Фотограф или издевается над ними, или на самом деле думал, что хорошо долго работать, – поставил их в немыслимых позах а-ля открытки начала века. Вторая пара терпеливо ждала рядом. Гостьи и невеста – все на шпильках по песку. Посидела в кафе. Пообедала. Очень провинциальные дамы. Одна, например, в клетчатом пиджаке, деловито шла, вроде бы опаздывая. Потом я ее увидела на скамейке – сидела, подперев лицо рукой, и как бы смотрела вдаль, а рядом на той же скамейке сидел парень, подперев уже двумя руками щеки, и смотрел на нее. Так они сидели долго, потом она резко встала и пошла, якобы куда-то опаздывая. Картинка из Кириного кино. Набираюсь атмосферы. Купила арбуз. Дома слушала остаток дня «Травиату» с Паваротти и Горовца. Хорошо, что взяла все это из Москвы.

Отварила для Микки индейку, а бульон отдала соседской овчарке – она теперь поминутно заглядывает в дверь.

Стало теплее, но вечером по-прежнему холодно.

8 сентября (понедельник)

Мой первый съемочный день.

Опять конфликт с гримершей – делает на голове овни. Нервная Кира на площадке. Правильная Русланова – она здесь привычна. А мне все внове. Надо играть наивно и немножко дурочку.

В перерыве Женя рассказывал, что у них во дворе живет нищая женщина, которая подбирает бездомных кошек и однажды подобрала пекинеса. Ей объяснили, что он из Пекина. Она: «Китаец, значит. А глаза русские». Однажды она подметала двор, где грелись на солнце 16 кошек. Некоторые вставали, а другие оставались лежать. Она их брала за шкирку – приподнимала, подметала и бросала обратно. Они лежали в тех же позах.

Микки на съемках вначале очень нервничал, а теперь спит в своей сумке. Несколько раз за день меня кусал, т. к. хотел спать, но не знал где.

9 сентября (вторник)

Так все плохо и так я устала, что ничего не хочется записывать. Ночью мерзну.

10 сентября (среда)

Немного лучше. Снимаем на 2-м этаже. Трудные сцены у Нины Руслановой. И она, и я играем усредненно – «по тексту». Я поняла – Кира любит грубые импровизации, большие мазки, неожиданности. Мне это не очень по роли. Я манерничаю.

11 сентября (четверг)

Снимаем гостиную. Гости. Какие-то трубачи. Кира меня тянет на гротеск, но я тогда сольюсь с Руслановой. А это все-таки два разных характера.

Сегодня мне сказали, что я в Одессе до 2 октября. Ура!

12 сентября (пятница)

Сняли уже много. Сегодня попросила найти мне квартиру получше. Стало очень холодно, ночью я мерзну. Микки уже привык к съемкам и каждое утро боится, что я его не возьму, – крутится рядом со своей переноской. Сам залезает туда. Не могу принять душ – очень холодно.

13 сентября (суббота)

Под душ, как на амбразуру. Вымыла голову – простужусь, конечно. Ходила гулять утром с Микки с мокрыми волосами. В квартире холодно и мерзко.

Снимали целый день. Я лежала на диване, меня знобит, а потом в кадре изображала радость. Заболеваю.

После съемок, уже в 10 ч. вечера, меня перевезли в другую квартиру. Помогли Руслан, Саша (шофер), Неля – администратор и какая-то женщина. Город темный. Въехали в большой двор. Моя квартира на 1-м этаже – 4 или 5 комнат, а на втором живут хозяева.

Ночью позвонил Володя. Сказал, что в Тбилиси умер Аркадий Пучков. Вчера Володя мне сообщил, что у Аркадия инсульт. В Тбилиси он приехал к родителям, а до этого весь август был на жаре в Египте. Курил, как всегда, дешевые сигареты, голодал. И вот результат. Когда вернулся из Египта, в Москве было холодно, он поехал в Тбилиси – там опять жарко. Резкая смена климатов. Сначала был один удар, после которого он уже начал говорить, что ему нужно в Москву к 29 сентября (я поняла, что к моему дню рождения – видимо, что-то купил мне в Египте), был уже в общей палате, но потом 2-й удар и окончательный. Ужасно жалко! Бедный Аркадий!

Ах, как жалко!

14 сентября (воскресенье)

Не спала всю ночь. Принимаю антибиотики. Сегодня выходной. Приходил ветеринар – смотрел Микки поверхностно, сказал, что шерсть не вырастет, а он после вторника позвонит.

В квартире удобно – она огромная. В 5 часов приехали Руслан с портнихой – переделывать мои платья для съемок. Потом с Русланом – в магазин, я купила продукты. Он похож на Аркадия – милый мальчик, талантливый, но без энергии пробиваемости.

Опять ночью не сплю.

15 сентября (понедельник)

Дождь. В 12 ч. – машина за мной. На площадке крик, ор. Снимают непоследовательно. Меня не предупредили – я не знаю текста – Кира злится. Я для них – чужая. Играю впервые без внутреннего напряжения. Поскольку дождь – все толпятся в доме. Поэтому лишний нервоз. Надо бы от этого подальше держаться. Но где?

16 сентября (вторник)

Опять в 12 ч. – машина. Но я еле-еле успеваю! Погулять с Микки, покормить его, попить самой чаю с пасьянсом и т. д. Снимаем какие-то бесконечные одинаковые сцены. Кира меня спросила – чем я недовольна. Всем! Идет актерская халтура, на штучках. Но может быть, так и надо с типажами, которых у Киры много. Но я с этим встречаюсь впервые. И потом, их ужасный говор!

Меня освободили немного раньше. Приехали с Микки домой. Я что-то съела из холодильника не разогревая. Отравилась. Звонки в Москву.

Алла сказала, что Терзопулос будет в Центре Мейерхольда ставить «Персы».

14 сентября (среда)

Все то же. После 4-х приехала Литвинова и часа 3 гримировалась на 2-м этаже. Все ждали, кто где. Я в гостиной с Микки. Кира не возмущалась. Сидела, как всегда, на улице под навесом. Наконец ко мне подошла ассистентка и сказала, что Кира просит меня поторопиться. Оказывается, Кире сказали, что простой из-за меня. Рената ведет себя абсолютно как звезда. Некрасивая, но что-то есть странное в лице. Крупные зубы – видны при улыбке только передние. И очень простонародный, немного «в нос», говор. Ужасные руки. Но странно – я рядом с ней «тетушка». Но может быть, так и надо для роли? Что-то мне нужно в ней усилить, а то некоторое однообразие.

Сейчас возвращаюсь «домой» с удовольствием, так как большая квартира, все комфортно, я слушаю мою любимую музыку, раскладываю пасьянсы, читаю. Только разучилась засыпать без снотворного.

18 сентября (четверг)

Вчера было моих планов немного, но я торчала на площадке 10 часов. Владимир Иванович (хозяин) и Нина Русланова больны гриппом – я от них заразилась. Сходили в магазин – однообразно и невкусно. Надо самой готовить, а я не умею. Отварила пельмени, но потом положила их на сковородку с оливковым маслом, чтобы были вкуснее, – и забыла. Все сгорело.

19 сентября (пятница)

У меня выходной. Солнце, но не жарко. Думаю погулять по городу, который так и не видела хорошо, но заболеваю. Лечусь. Лежу. Вчера, когда пошла в магазин, было еще немного светло, а когда возвращалась – темень. Юг – ночь быстро падает. Улицы в Одессе не освещаются. Кое-где на перекрестках один тусклый фонарь. Тротуары и дороги все в рытвинах. Я несла 5,5 литра воды (из-под крана нельзя) и что-то из еды. Еле-еле дошла. Микки вчера взвесила – 5 кг 400 г. Во вторник надо с утра сделать ему анализ крови на биохимию. Бедный!

20 сентября (суббота)

У меня опять выходной. Пошла пешком до Дерибасовской.

Прошла Европейскую, улицу Пушкинскую (там стоит памятник Пушкину прямо на тротуаре, рядом с домом, где он жил в Одессе). «Красная» гостиница закрыта на ремонт. Помню, как мы там жили с Володей, когда снимали «Комэск». Дошла до Дерибасовской. Напротив Оперного театра кафе – зашла, что-то съела. Выпила горячей воды с лимоном – болит горло. Пошла по Ришелье. Заходила в магазинчики. Есть модное – но очень дорого. Дошла до дома пешком. Еле-еле. Горло болит. Голова болит. Устала.

21 сентября (воскресенье)

Снимали загс и у следователя. Первый день жаркий. У загса на улице – толпа. Микки чуть не попал под машину – я закричала на весь город. У следователя – предложила Кире, что моя речь изменилась от потрясения. Показала. Разорванная в гортани речь – как у Неи Зоркой. Кира одобрила.

Вечером – болею. Лечусь. Насморк. Кашель. Горло. Голова.

Сил нет.

22 сентября (понедельник)

Я свободна. Целый день дома. Лечусь.

23 сентября (вторник)

Рано утром машина. Снимают «Дом Любы» – где-то за городом. Окраина. Рядом трамвайная линия. Огромный дом – безвкусица чудовищная. Потом «кусочек трамвая». Ветер. Я сильно кашляю. В проходе к дому назвала мальчика Аркадием в кадре (подсознание).

Вечером приходил ветеринар с Таней и ее мужем. У них собаки. Укол Микки в спину. Надо будет делать через день.

Позвонила Инна Катанян – поздравила с днем рождения.

24 сентября (среда)

Дома. Гуляла немного, купила продукты и зашла в кафе поесть. Кашель одолел. Купила микстуру. У Микки недержание мочи – м.б., от укола.

Ночью позвонила Володе – поздравила с днем рождения. Он в растерянности, как всегда, перед этим праздником.

25 сентября (четверг)

У меня выходной. С Микки к морю. Кафе. Зашла в церковь (я Микки спрятала). Вечером звонил Володя. Мне из Лондона – Ариела. Приходил ветеринар.

27 сентября (суббота)

До 2-х свободна. Потом сняли «вход в банк». Буффонила. Интервью с корреспондентом из Киева. Кашель, по-моему, прошел. Ходила с Микки опять до моря пешком. Кира сказала, что надо будет что-то переснимать. Значит, меня задержат числа до 5-го. Мне надоело сниматься – одно и то же!

28 сентября (воскресенье)

Снимали за городом «трамвай» – сначала с Андреем, потом мой последний монолог. Думала, что я буду одна с Любой, – и тогда этот монолог мог бы выбить у публики слезу. Но Кира снимает этот монолог в переполненном трамвае. Натяжка. В толпе «эта женщина» не стала бы так говорить. Но Кире по-другому неинтересно. Надо, чтобы не так, как привычно и обычно. Может быть, она права, по-актерски это невыгодно. Кире интересны «типажи» – и чем страннее, тем лучше. Зачем так долго песня в трамвае? Это снимет мое напряжение. Но не лезу, делаю, как хочет Кира.

Вечером звонили с поздравлением Нея, Володя. Я вымылась, надела все новое и легла спать. Завтра и послезавтра у меня выходные.

29 сентября (понедельник)

Утром опять звонки из Москвы. Только собралась с Микки к морю – звонок в дверь – от группы букет огромных астр и хризантемы, огромная коробка конфет, шампанское и огромный букет роз от Киры.

С Микки к морю. Посидела в кафе на берегу – борщ, жареная камбала и еще жареные бычки (они вкуснее, но когтистее). Вечером ветеринар. Звонили Игорь и Нина Виноградовы. Руслан принес огромный букет орхидей.

30 сентября (вторник)

Выходной. С утра – разбитость и хандра. Никуда не хотелось идти, но болела голова, и пошла одна, без Микки, к морю. Посидела опять в том же кафе. Очень вкусный зеленый чай. Кое-что поела. Медленно шла вдоль берега. Что это? – Одиночество или уединение?

Люди некоторые купаются. Вода 17°, а днем на солнце 23°. Когда вернулась – Микки так обрадовался! Долго не мог успокоиться. Боялся, что его оставят одного!

На этом мои одесские дневники заканчиваются. Потом я еще приезжала на озвучание, и тоже с Микки. Он сам себя озвучивал.

На озвучании Кира была мягче и, видимо, довольна материалом. А потом в Москве в начале января 2006 года состоялась премьера «Настройщика» в Доме кино. Я вышла на сцену с Микки. Он увидел зрительный зал и повернулся к нему спиной – зал захлопал.

И когда Микки не стало, Кира тоже переживала – все его очень полюбили.

Прошло много лет. Кира опять мне прислала сценарий на e-mail. Я прочитала – там какие-то кинопробы – и позвонила Кире, спрашиваю: «А где же конец?» – «Там все есть», – ответила Кира. Я должна была сниматься с Табаковым – актером совершенно другой актерской школы. Но думаю, что Кире и нужно было это несоответствие. Я попросила Киру опять сниматься с собачкой – на этот раз у меня был мопс Басик, – уговаривая ее, что эта «автоцитата» будет хороша и для нее, и для меня. Но Басика не пустили в самолет, Кира заказала 6 мопсов на студию – они сидели мирно со своими хозяйками и ждали, кого из них я выберу. Но выбирать не пришлось. Табакову нужно было срочно возвращаться в Москву, стало не до мопсов. В павильоне холодно, по студии бродили бездомные кошки и собаки, Кира нервничала больше, чем всегда. Мы так и не поговорили. Снимали…

Когда уже после «Настройщика» я приехала в Одессу с концертом «Стихи Серебряного века», вся ее группа, с Кирой во главе, сидела в зале. Потом они зашли ко мне за кулисы, и Кира мне сказала, что если бы она сначала увидела этот концерт, то никогда бы не пригласила меня сниматься. Не знаю, чего в этом больше – комплимента или, наоборот, мол, так плохо, что и не пригласила бы. Но, с другой стороны, она же потом пригласила меня сниматься в «Параллелях», поэтому я думаю, что ее скорее удивила моя другая ипостась на концерте. По-моему, она меня не видела в театре, где я играю методом «отстранения», т. е. никогда не себя, а «другого».

Когда я думаю о Кире Муратовой, ассоциативно встает образ Марины Цветаевой. И хоть они похожи, даже иногда и внешне, и та же независимость суждений («Мне безразлично, на каком непонимаемой быть встречным…»), но сыграть Цветаеву она бы не смогла. Понадобился бы принцип «отстранения», а не «я в предлагаемых обстоятельствах», как принято играть в кино. Где-то в интервью она сказала: «Я никогда не хотела работать в театре даже в худшие времена, когда меня отовсюду выгоняли. Это же не фиксируется ни на каком носителе, это все уходит в песок».

Мы практически не говорили с ней на посторонние темы. И в работе отношения складывались – «актриса – режиссер», а это

всегда не «на равных». У актера всегда по отношению к режиссеру «приставка снизу», ведь я только исполняю волю режиссера.

В работе она очень сосредоточенна и нервна. Думаю, поэтому у нее не хватает сил ни на какие другие посторонние разговоры. Поэтому ни о чем, кроме работы, я с ней не говорила. И сужу, как и все, по ее фильмам. Их надо смотреть несколько раз, тогда многое проясняется, нравится, и остается надолго след в душе. Как после просмотра Феллини, например, долго смотришь на мир «глазами Феллини», так и после фильмов Киры Муратовой мир преобразуется на какое-то время по ее воле.

Говорят, что в какой-то стране показали «Броненосец „Потемкин“» – и там произошла революция. Это, конечно, метафора, но мысль верная.

Нея Зоркая. В икшанских лесах

Любимая шутка Неи Зоркой была: «Критика на службе блата». И писала о своих друзьях – М. Ульянове, А. Тарковском и даже обо мне, грешной. Я помню, например, наш диалог в лесу, за грибами, о шестидесятниках, который она потом напечатала…

Дело в том, что мы жили в одном доме, на Икше. Это был дачный кооператив, где в свое время жили и Смоктуновский, и Лиознова, и Швейцер, и Чурикова с Панфиловым, и много, много других знаменитых кинематографистов.

У нас с Неей обнаружилась сразу одна страсть: ходить в лес за грибами. Мы выходили из дому с корзинками, и сразу же – Неин голос, прерывистый, с характерной хрипотцой: «Ну, давайте рассказывайте, Алла Сергеевна, где вы сейчас снимаетесь? Кто режиссер и что интересного происходит на площадке?» Потом она приезжала к нам, например в павильон, где Таланкин снимал «Бесы», и подробно записывала всю репетицию.

Переговариваясь, идем в лес часа на два, три. С нами моя неизменная пуделиха Машка, которая в лесу бегает от меня к Нее и от Неи ко мне и боится нас растерять.

Мы собирали почти все растущие грибы, кроме, конечно, поганок с прекрасным названием Amantia virosa. Называть грибы латиницей было для нас высшим шиком. Особенно мы любили розовые мухоморы, по-немецки Perlpilz, которые никто не брал, и нам все говорили, что мы отравимся. Однажды мы набрали их целую корзину, они были еще маленькие и нераскрывшиеся. А когда они маленькие, то их легко перепутать с обычными красными мухоморами. Пришли домой, пожарили, пригласили нашу икшанскую соседку, специалиста по японскому кино Инну Генс и с удовольствием съели все эти грибы.

Ночью я поняла, что мы все-таки перепутали. Я не спала, уверенная, что отравилась и скоро умру, пила молоко и писала прощальные письма. Инна наутро тоже рассказала, что почувствовала дискомфорт, проснулась среди ночи, встала – два пальца в рот, освободилась и снова уснула. Нея сообщила, что тоже среди ночи что-то почувствовала странное, вздохнула, но про себя сказала: «Ох уж эти комплексы, Алла Сергеевна», – перевернулась на другой бок и продолжала спать дальше. Разные характеры!

Кстати, эти розовые мухоморы (Pelpilz), обжаренные вместе с черносливом и вином, очень вкусны. Это я уже потом их ела в Швейцарии.

Рядом с нашим домом есть так называемый поселок

космонавтов. И в то время там были два нежилых дома в заросших садах, где росли сливы, терновник, смородина и цветы. Мы с Неей иногда, возвращаясь из леса, лазили в эти сады за сливами, за цветами или опять же за грибами, которые там никто кроме нас не собирал. Как-то раз, когда Нея уже была там, за забором, я сказала: «Мне сегодня что-то не хочется лезть. Я буду стоять на стрёме и, если кто-то пойдет, стану кричать: „Микки! Микки!“» (Мои собаки Маша и Микки были, конечно, со мной.) Вскоре кто-то появился, я закричала и вижу: это профессор, доктор наук, с испугом лезет под забором обратно. Мы похохотали и полезли, уже вместе, в другой сад, куда надо было ползти по-пластунски. Не просто открыть калитку и войти, а – ползти.

И в этом – только азарт, потому что сливы и яблоки продаются на каждом шагу. И вот мы лезем, и с нами собаки. Но Микки так любил поскандалить (я уже не говорю о Маше), что если кто-то проходил за километр от нас, он начинал радостно лаять. Мы собираем сливы, а в это время к соседней даче подъезжает машина и останавливается за углом. Микки по своему характеру должен бы обязательно залаять, но оттого, что мы притаились, как сучочки, мои собаки тоже притаились. И мы вчетвером превратились в четыре сучочка. Послышались голоса. Я говорю: «Нея! Нам нужно быстро отсюда выходить». Нея поползла и застряла в дыре. И как я ее потом проталкивала!..

Я до сих пор помню ощущение азарта, когда мы, живя летом у бабушки, лазали в чужие сады, хотя был свой. Это детское ощущение, желание делать то, что не принято, у меня осталось.

Однажды в лесу Нея под кустом собирает свои любимые серые рядовки (Tricholoma portentosum), и на ее фразе про «экзистенциализм Сартра…» я вижу, как к нам приближается огромный лось. Нея его не замечает, а я боюсь ей об этом сказать, потому что понимаю: испугавшись от неожиданности, она может испугать и лося. Лось проплывает мимо, круша ветки, а Нея, продолжая неоконченную фразу про Сартра, так сердито мне: «Ну зачем вы там, Алла Сергеевна, ломаете деревья?» Когда лось прошел мимо, я ей шепотом: «Нея, посмотрите…» И Нея застыла в позе знаменитой немой сцены из «Ревизора».

Я, откровенно, не очень люблю читать рассуждения критиков о театре и кино, но Неиным оценкам я безоговорочно доверяла. Как ни странно, у нас совпадали вкусы. Иногда Нея меня просила взять ее с собой на какую-нибудь театральную премьеру. Начинался спектакль, и Нея тут же закрывала глаза и засыпала. А сидели мы всегда близко от сцены, и актеры знали, что мы в зале. Я ее толкаю в бок: «Нея, проснитесь, актеры со сцены на нас

косятся. В следующий раз никогда вас не возьму!» На что мне Нея своим характерным голосом: «Алла Сергеевна, это вы на сознательном уровне воспринимаете искусство, а я на бессознательном!» И на просмотрах фильмов Нея часто засыпала, а потом писала блестящие рецензии. Правда, я заметила, что спала она только на скучных сценах.

Зимой мы с ней ходили на лыжах. И она, и я боялись горок, поэтому выбирали лыжню по прямой. Но однажды заблудились, и с одной горки пришлось все-таки спускаться. Мне с горем пополам это удалось, стою внизу, жду Нею. Ее долго нет – видимо, боится, но я не сержусь. Кругом красота, бирюзовое небо, солнце, деревья в инее. Наконец, не выдержав, я кричу на весь лес: «Нея! Вы где?!» И в ответ рядом рассерженный Неин голос: «Где, где? В кустах, конечно». И вижу: Нея в сугробе, барахтается в снегу, одна лыжа торчит, другая отлетела на два метра в сторону.

Иногда мы с ней ходили гулять в валенках и всегда выбирали нехоженые дороги. Часто застревали по пояс в снегу и, хохоча, вытаскивали друг друга. Весело!

На Икше мы любили давать всему прозвища и названия. У нас была там своя Камбоджа – это когда надо идти домой по берегу реки, а там сыро. И вот выбираем: через Камбоджу или через Берегового?

Смоктуновского мы с Неей прозвали Турнесолем и ему даже объяснили, почему: потому, что на однообразном ромашковом поле актерской братии вырос один большой артист Подсолнух – Турнесоль. Потом я написала о нем маленькую книжечку, а Нея – большую статью. Вместе с нашими произведениями мы подарили ему стихи, которые начинались так:

Две белых ромашки с икшанского луга
Подсолнуху шлют свой привет.
Мы летом росли и качались на воле,
Зимой написали буклет…

Мне было скучно на Икше без Неи. И ей, я надеюсь, тоже. Мы часто сговаривались ехать вместе на моей машине. Я за ней заезжала, и мы отправлялись туда в любую погоду. Машина по пути не раз ломалась. Однажды она встала в огромной луже на середине дороги. Я открыла капот и вижу, что там какая-то трубка отсоединилась. Надо ее чем-то привязать, а веревки, конечно, нету. «Нея, у вас есть носовой платок?» – «Ну, есть. Но какой?..» Неважно! Привязала я эту трубку Неиным носовым платком, а потом почти месяц так и ездила. Или однажды

отказали тормоза. Дело было зимой, но мы все-таки добрались до икшанского дома и уткнулись носом машины в сугроб – так и остановились.

Иногда в Москве меня задерживали репетиции. Я получала от Неи записки (таких посланий было множество, одно случайно сохранилось):

> А! С! С Наступающим!
>
> Не могла Вам дозвониться *никогда*. Это безнадега. Экстренно сообщите: едете ли Вы со своим эллином в Икшу на 31-е или нет. От этого зависит (ça dépend), сколько везти туда выпивки и пр. Я собираюсь завтра (30-го) прямо из института, часа в 2–3, буду там в Икше во всех случаях.
>
> Очень прошу Вас *обязательно* мне сегодня вечером позвонить в любое время, ладно?
>
> Во всех случаях – Salut, но, конечно, хотелось бы Вас увидеть хотя бы в новогоднюю ночь!

Иногда мы передавали друг другу заграничных друзей. Когда «Таганка» была на гастролях в Праге, меня там опекали две Неиных подруги. Яна Клусакова работала на радио, взяла там у меня большое интервью в прямом эфире и впоследствии перевела мою книжку на чешский язык. Галя Копанева – кинокритик. Я как-то целый месяц жила у нее в маленькой квартирке в Старом городе и прочищала свои мозги запрещенной тогда у нас литературой.

А я «снабжала» Нею своими французскими друзьями, когда ее наконец выпустили за границу и она стала много ездить. И все-таки… Сидя на Икше, я часто от нее слышала: «Никуда не хочу. Только здесь. И в лес по грибы!»

И на Икшу к нам стали приезжать иностранцы. Француженка Джема Салем потом написала книжку о своих московских впечатлениях и целую главу назвала «Пирожки у Неи». Позже она стала приезжать к нам часто, и на помощь мне всегда бросались и Нея, и Петя, ее брат. Он прекрасно играл на гитаре и пел французские песни, а французы удивлялись, откуда он их столько знает. Однажды на Новый год мы устроили бал-маскарад. Я взяла в «Мостеакостюме» напрокат театральные костюмы из «Войны и мира», Рене, муж Джемы, был у нас князем Андреем… – ну, и так далее. Вдруг среди ночи появился Дмитрий Покровский со своим ансамблем, и тут уж мы рванули русские песни.

А однажды (тогда еще не было мобильников, никого нельзя было предупредить) я привезла на Икшу одного английского аристократа, впервые попавшего в Советский Союз. Нея тогда

жила еще в однокомнатной квартире. Мы вошли, она что-то писала. Голова повязана платком (на Икше она всегда завязывала голову платком, когда писала), почему-то в полуцыганской юбке, разношенная кофта – вид экзотический, чему я не удивилась, но по реакциям англичанина поняла, что он это отметил. Нея спросила, не голодны ли мы, налили англичанину щей, а сама – стоя над ним – доедала эти щи прямо из кастрюли и на своем немыслимом английском вела с ним беседу про последние английские фильмы. Потом мы, конечно, повели его в наш лес. Он был в восторге от наших необозримых далей и бесконечного леса, и, конечно, от Неи. Она была уникальна. Ни на кого не похожа. И очень талантлива! Это чувствовали все люди с маломальски тонкой психикой.

На свой 80-летний юбилей Нея не хотела оставаться в Москве, и мы уехали в Тарусу, в пустующую дачу художника Эдуарда Штейнберга. Очень хорошо там прожили две недели, потом вернулся Эдик с женой Галей, но на участке был еще один дом, и мы переселились туда. Там я почувствовала, что она серьезно больна: она иногда отказывалась идти гулять, чтобы остаться дома и полежать. Раньше даже спешная работа не могла заставить ее сидеть за письменным столом, мы всегда шли в лес.

Последний раз мы с Неей ходили за грибами в начале августа 2004 года. Мы долго шли по так называемой тропе здоровья, но грибов почти не было. Когда переходили ручей, видимо, повернули левее и попали в болотистую местность. В тот год говорили про многочисленных змей в подмосковных лесах. Я шла впереди, как всегда, потому что Нея плохо ориентировалась в лесу. Плутали около пяти часов. А когда наконец вышли из леса – замученные, грязные, – начался сильнейший ливень с градом. Мы прижались к какому-то забору, но все равно вымокли до нитки и двинулись дальше. Пришли, выпили водочки, приняли горячий душ и, как ни странно, не простудились…

На Икше без Неи пусто…

Смоктуновский

Глубоко при советской власти именитым творческим людям разрешали построить дачный кооператив. Решили строить четырехэтажный дом на 80 одинаковых квартир. Место для дома выбирал Иннокентий Михайлович Смоктуновский. И поскольку он любил поляны, выбрал для строительства этого дома чистое место, где небольшая речка впадает в Истринское водохранилище. Место прекрасное!

Дом долго строили – и наконец, где-то в 80-х годах, туда перебрались все! Николай Крючков, Рязанов, Кулиш, Таривердиев, Чурикова с Панфиловым, Этуш, Лиознова и т. д. – художники, композиторы, киношники, критики и актеры. У всех квартир были закрытые лоджии, а когда ты сидишь у себя, то видишь перед собой поле, а за ним голубую гладь водохранилища, и на другом берегу лес и затерянная в деревьях какая-то деревушка. Просто христолюбие. Бульвары!

Через какое-то время в центре этого поля Иннокентий Михайлович Смоктуновский стал что-то копать. Люди в доме интеллигентные – молча стали наблюдать, что же там Смоктуновский вырастит. А в то лето все поле цвело ромашками, и, конечно, нарушить это белое пространство было жалко. И к середине лета в центре этого роскошного поля стало что-то быстро расти, подниматься и наконец распускаться в подсолнух. Огромный. Он несколько нарушал горизонтальный ландшафт нашего пространства. И когда мы сидели на балконе и любовались летними закатами за водохранилищем, мой приятель, художник Дима Шушкасов, заслонял этот подсолнух рукой. А Нея Марковна Зоркая, которая тоже жила в этом доме, недовольно ворчала: «Это все ваши актерские замашки, Алла Сергеевна, обязательно у всех на виду, в центре поля…»

На очередном кооперативном собрании разразился скандал. Люди в доме жили творческие, эмоциональные и не хотели лицезреть эту железнодорожную клумбу имени Смоктуновского; Эмиль Брагинский кричал, немного картавя, что он хочет видеть «дикую природу». Постановили: по полю не ходить, ничего не сажать и не нарушать христолюбную красоту пейзажа.

На следующее утро Иннокентий Михайлович как ни в чем не бывало спокойно окучивал свою клумбу в виде буквы «S», а я со своего первого этажа подавала ему воду для поливки.

А Дима Шушкасов стал писать картину: на фоне ромашкового поля стоит Иннокентий Михайлович с глазами врубелевского Пана, в своих неизменных летних шортах, в выцветшей от солнца

майке, с перекинутым через плечо полотенцем после купания, а рядом с ним – огромный подсолнух. Потом незаконченную картину я пересказываю Смоктуновскому.

– Алла, дорогая, какой стыд! Что же вы мне раньше не сказали, что художник заслонил рукой мой подсолнух? Я бы его с корнем вырвал!

– Ну что, вы, Иннокентий Михайлович, это было так прекрасно и символично – на однообразном фоне ромашкового поля нашей актерской братии вырастает подсолнух – та же ромашка, но больше и по-другому окрашена, как вы, Иннокентий Михайлович Смоктуновский.

У него светлеют глаза, и уже совсем по-детски:

– Как, как вы сказали? На однообразном фоне?.. Один… Какой прекрасный образ! Какой точный и прекрасный образ! В следующем году я там посажу два подсолнуха – будем вместе раздражать!

На следующее лето ромашек на поле не было, а все поле было в красивом клевере. Так природа нас удивила. Смоктуновский продолжал ухаживать за своей клумбой, и я со страхом ждала этого диссонанса – на прекрасном поле два подсолнуха. Ужас. Но посередине ухоженной клумбы Смоктуновского расцвел один большой красный мак. Один. А еще через год поле все было белесое, в каких-то неизвестных мне мелких полевых цветочках, а посередине клумбы возвышалась большая прекрасная белая лилия.

Семена Иннокентий Михайлович привозил из дальних стран, и поэтому на его грядках и на его балконе всегда росло что-нибудь удивительное.

Мы стали все потихоньку копать на другой стороне дома маленькие грядки. Мою грядку мне копал сам Смоктуновский и хотя поделился своими семенами, ничего путного у меня не выросло.

Очень любовно ухаживала за своим маленьким огородом Зара Долуханова. Как-то мы возвращались с Неей Марковной из леса с грибами и в дверях встретили Зару, только что вернувшуюся их Парижа. Нея сразу же налетела: «Ну как там Париж? Какие оперы вы слушали?» – «Ужасно, ужасно, Неечка, катастрофа! Все мои кабачки померзли!»

Сейчас в доме живут другие люди, клумба Смоктуновского не сохранилась, хотя его дочь Маша старается каждую весну ее оживить.

И все поле в высокой траве со случайными полевыми цветами, через него вытоптана тропинка от дома до речки, чтобы ближе идти купаться.

Грядки разрослись. У некоторых там даже вырастают парниковые огурцы. Но как мне жалко, подъезжая к дому, не видеть на берегу рыбака Николая Андреевича Крючкова в пиджаке и с золотой звездой на лацкане, возвращающегося из леса после прогулки с большой красной палкой Владимира Этуша (он переехал на отдельную дачу). Смотреть какое-нибудь классное кино у Васи Катаняна, встретить идущую по берегу Инну Чурикову с прижатым к груди очередным сценарием (они тоже перебрались в отдельный дом), Таривердиева, ловящего ветер на своем парус-серфинге, лепить пельмени у Божовичей или зайти под Новый год к Швейцерам, где всегда тебя вкусно покормят.

Помимо житья на Икше, с Иннокентием Михайловичем я снималась много в кино: «Степень риска» (режиссер И. Авербах), «Чайковский» и «Выбор цели» (режиссер И. Таланкин), «Легенда о Тиле» (режиссеры А. Алов и В. Наумов), «Живой труп» (режиссер В. Венгеров), – однако в кадре мы с ним не сталкивались. Иногда на озвучании в тонстудии он мне сделает какое-нибудь замечание – и всё.

Правда, много лет назад мы вместе дня два репетировали сцены из «Гамлета»: он – Гамлета, я – Офелию… Меня вызвали на «Ленфильм» как раз в то время, когда я сама репетировала роль Гамлета в Театре имени Маяковского. Бросив все дела, я помчалась в Ленинград, по дороге соображая, как Козинцев мог догадаться о моем Гамлете? Оказывается, вызвали на Офелию… Любопытство удержало меня тогда на те два дня репетиций в Ленинграде, но до сих пор сохранилось смущение перед Смоктуновским за неудачное «чириканье» не свойственной мне роли и желание доказать, что «могу»…

– Иннокентий Михайлович, вы не помните, как репетировали со мной в «Гамлете»?

– Нет… Впрочем, что-то припоминаю… Это была репетиция в комнате, а почему не было кинопроб – не знаю… Хотя потом, читая вашу книжку, где вы пишете, что хотели играть Гамлета, посмеялся. Забавно, дружочек, вы это написали, очень наивно браться женщине за эту роль.

Я не спорю… Продолжаю спрашивать.

– А как вы относитесь к своему Гамлету?

– Тогда этой роли были отданы не только силы и опыт, но и кусок жизни. Отданы трепетно, с сердцем, душою. Извините, что банальные слова говорю, но это так и есть. Когда фильм был уже снят, то казалось, что можно было сделать лучше, тоньше… Но я был в работе предоставлен самому себе. Режиссер с самого начала сказал, что хочет выявить мою индивидуальность, поэтому разрешил мне делать что хочу. Жена меня успокаивала: «У тебя

помощник хороший». – «Кто?!» – «Шекспир»… Однако драматургия – это метафизическая основа, а мне был, конечно, нужен критический взгляд со стороны. Но я сделал то, что я мог сделать на том отрезке моей жизни.

И потом – я сыграл Гамлета в том возрасте, в каком его нужно играть. Лоренс Оливье спросил меня (это было в 66-м году): «Сколько вам лет?» – «Сорок два года». – «О, успел. Повезло! Потом сердце не выдерживает такой нагрузки»…

Я обожала Смоктуновского и много смотрела его в разных ролях, в том числе и в «Царе Федоре». Он там играл гениально, хотя и неровно, потому что иногда зависел от бездарности партнеров, которые давали ему не те реплики, и он немного раздражался; иногда зал был «не тот», и Смоктуновский опять раздражался. Это бывает. Но в лучших спектаклях рисунок его роли был гениален! Я не видела Москвина в роли царя Федора. Допускаю, что было хорошо. Но Смоктуновский играл вряд ли хуже. Объемно, мощно! И когда он ушел из Малого, этот рисунок роли остался, и его повторяет и осваивает каждый молодой актер, которого вводят на роль Федора Иоанновича. Осваивать рисунки больших ролей, сыгранных большими актерами, – очень большая школа для молодых! Именно эта техника освоения рисунка мастера создала великую русскую актерскую школу. И это возможно только в репертуарном театре. Так же неровно и нервно он играл Иудушку Головлева во МХАТе.

Когда мне предложили сниматься в телевизионном фильме «Дети солнца», я ни минуты не колебалась, потому что мы со Смоктуновским были партнерами в кадре. На съемках мы стали сразу же ссориться. Я тогда уже начала писать о нем заметки и порой специально провоцировала его на какие-то рассказы или реплики.

Книжка моя потом так и называлась – «А скажите, Иннокентий Михайлович…».

Но очень много разговоров с ним и о нем осталось в моих тетрадях, и я себе позволю их здесь расшифровать.

Мы вместе с ним жили на Икше в дачном кооперативе. И довольно часто там сталкивались в так называемой первой реальности.

Из дневника

1985 год

17 января. Икша

Печатаю статью для «Искусства кино» про Смоктуновского. Стук в дверь, неожиданно появляется Иннокентий Михайлович. Прочитала ему кое-какие напечатанные странички – ему понравилось. Рассказал, что смотрел весь материал «Детей солнца». Хвалил. Сказал, что, когда снимался, думал, что у него рак. Сейчас все обошлось, но потом все равно ляжет на обследование. Рассказал, как не спал несколько ночей к концу наших съемок. А я, дура, ничего не замечала. Правда, обратила внимание, что тогда много курил и мало разговаривал. Думала, что из-за сына. С ним вместе на его серой «Волге» – в Москву.

22 января

К 2-м часам – на телевидение. Смотрели материал «Детей солнца». Плохо. На уровне текста. Никакой режиссуры. Чем меньше играть – тем лучше. Сняли меня, по-моему, тоже плохо. Позвонила Смоктуновскому, он согласился, что у меня неровно. Приходила Таня из «Искусства кино», поправки к статье – естественно, не к лучшему…

На Икше за двадцать лет, которые мы там живем, на моих глазах подрастает уже третье поколение детей. Когда сын Инны Чуриковой и Глеба Панфилова Ванечка был еще маленьким, однажды он потерял мячик.

…Мы с Инной долго и безуспешно его ищем. Идущий в огород Иннокентий Михайлович присоединяется к поискам, находит и радуется, как Ванечка. Возможно, даже чуть больше. Во всяком случае, внешнее выражение более яркое. Актер. Может быть, во время поисков вошел в образ и стал «абсолютным ребенком» – бóльшим, чем обычный ребенок – Ванечка…

И в своих ролях, мне кажется, чем дальше от себя – тем он был убедительнее и конкретнее. Но дальше от себя – что это? От кого? Кто он на самом деле? Знал ли он сам себя? Какая интуиция его вела по гениальным ролям Мышкина, Иудушки, царя Федора, Иванова?.. Везде спокойная детскость. Нет этого надрывного, современного открытого нерва.

– Иннокентий Михайлович, вы человек открытый?

– Популярность часто мешает, хотя я сейчас научился

относиться к этому равнодушно. Обаяние и мягкость Мышкина, Деточкина, дяди Вани позволяют думать, что я общителен, приветлив и открыт. Но это черты моего лирического героя, как сказал бы поэт.

– Как вы считаете, какой у вас характер?

– Плохой.

– Почему?

– Я раздражителен. Мне до сих пор не удалось освободиться от застенчивости детства. Я неуравновешен. Мне в жизни давалось все тяжело. И я стал не таким добрым, каким был раньше. Я часто отказываю людям. Может быть, это защитная реакция от посягательств на мою личную свободу? Не хватает на все сил… Я не предатель, не трус, не подлец… Но я закрыт. Я часто говорю себе, что надо перестать врать, но иногда вру, чтобы не обидеть…

Реакции у него были совершенно непредсказуемые. Кто заставлял его убирать вместо дворника снег в своем дворе по утрам? Зачем искал и привез, а потом волок через всю нашу поляну перед домом на Икше огромный камень на свою клумбу; а потом, когда клумбу «запретили», увез этот камень с поля? Да пусть бы и оставался там! Что заставляло его браться за самую черную работу? Откуда такая открытая улыбка на встречного? И такой грустный, углубленный в себя взгляд, когда остается один? Откуда?

– А я, Иннокентий Михайлович, еду в Куйбышев на гастроли. Так не хочется.

– Что вы, дружочек, там такие вкусные шоколадные конфеты!

Не театр, не памятники, не площади, а конфеты! Глаза при этом светлые-светлые. Прикидывается? Или действительно вспомнил только конфеты? Я потом привезла ему три коробки (оказалось, невкусные), но не отдала – не встретила.

Вскоре после того как Смоктуновского не стало, мы с Васей Катаняном встретились на опушке леса с Георгием Степановичем Жженовым, который много лет жил неподалеку от нашего дома (или мы от него?). Естественно, разговор зашел об Иннокентии Михайловиче, которого Жженов знал дольше, чем кто-либо из нас.

– …с 1948-го года. Меня после второй посадки определили в ссылку в Красноярский край и сказали, чтобы я сам искал себе работу: Ачинск, Абакан, Минусинск… Но я еще в тюрьме слышал, что вместо всех этих затхлых городишек имеет смысл лететь в Норильск, так как там есть театр какой-никакой. Я оформился у

«кума» и подался туда. Добрые люди помогли. И вот там я встретился с Кешей, он уже работал в театре. И мы подружились очень быстро, как бывает в молодости.

– А сколько он там уже работал?

– По-моему, с 1947 года. Он туда смылся из Красноярска, где у него матушка жила. В Красноярск он вернулся после плена, из которого чудом убежал, – и чудом избежал репрессий, обычных у нас на родине для тех, кто побывал в плену. Но все-таки он опасался и подался в Норильск в надежде, что не тронут. Многие ссыльные избежали второй посадки именно в Норильске, их считали возможным не арестовывать вновь, поскольку они и так были уже в Норильске. Мы с Кешей думали, что именно это обстоятельство уберегло его после плена. Отношения наши были весьма сердечные и вполне ироничные…

– Кстати, кто был старше?

– Я, на двенадцать лет.

– Ироничны, наверное, были вы к нему – и потому, что у него не было профессионального образования, и потому, что он был моложе?

– Ну, в какой-то степени. Но он мне сразу же показался способным человеком, ведь мы много разговаривали, мы дружили. У нас был восьмиквартирный дом – общежитие театра. Там жил я, ссыльная морда, мне дали комнату, и Кеша все время пасся у меня, а где жил он – даже не знаю. Снимал то один угол, то другой. Я у него никогда не был. В хорошую погоду мы гуляли в парке, а несколько раз он меня провожал отмечаться к начальнику и ждал у крыльца. В такие часы он всегда бывал грустный, понимал, что такое могло быть и с ним. В театре платили гроши, и Кеша пару раз увольнялся, уходил на кирпичный завод, в бухгалтерию. Или в отдел снабжения. Кстати, там Андрей Старостин был главным бухгалтером, тоже ссыльный. Он над Кешей шефствовал, помогал ему. Так что не скажу, что Кеша сильно увлекался театром, был фанатиком. И до 1953 года он два-три раза уходил. Но все же хоть и уходил, однако возвращался на сцену.

– Вы не помните, какие роли он тогда играл?

– В какой-то комедии плаща и шпаги он играл второго любовника, комедийного, а я – серьезного. В «Живом портрете» (кажется, Моретто) я одного Дона играл, он – другого. И в «Хозяйке гостиницы» смешно играл, по-настоящему смешно. Он играл и маленькие роли, и большие.

– А театр большой был?

– Мест 500–600. Играли мы по восемнадцать, а то и больше премьер в год. Все это заставляло работать очень активно и очень

быстро. Актеры там были достаточно известные в нашей среде – Константин Никаноров или, скажем, Эдда Урусова (несмотря на преклонный возраст, она недавно играла у Львова-Анохина в «Письмах Асперна»).

– Она была вольнонаемная или…

– Ссыльная. Урусова, кажется, была дворянка. Вообще компания была смешанная – и вольняшки, и ссыльные. Скажем, играли мы «Три богатыря»: Илья Муромец – Никаноров, ссыльная морда, Добрыня Никитич – ссыльная морда и я, Алеша Попович, – тоже. Царевна и боярышни – тоже ссыльные женщины, а какой-нибудь боярин за семнадцатой колонной – вольняшка. Вот такой был «мхат».

– А о чем вы с Иннокентием Михайловичем говорили?

– Разве все вспомнить? Почти полвека прошло. В 1953 году как-то сидели у меня в комнате за столом, светило солнышко, мы в «неглиже», перед нами зубровка стоит, и ведем мы разговоры «за жизнь». Я говорю: «Кеш, ну я – сын врага народа и сам ссыльный, а ты какого черта тут сидишь? Уже кончились времена, когда надо было бояться, Сталин откинул копыта – уезжай отсюда. Ты молодой, способный, я тебе дам рекомендацию…» – и написал письмо Райкину, с которым мы вместе учились в Ленинграде, только он был на курс старше. А Кеша говорит, что у него нет денег. Я дал ему 15 тысяч и говорю, что научу, как заработать: «Купи такой-то увеличитель, штатив, остальное я тебе дам. Научишься снимать и быстро заработаешь деньги на поездку». Я тогда фотографией зарабатывал сколько хотел. Но вся беда была в том, что я ничего не хотел, – у меня до 1953 года не было никакой перспективы. Вот прожить день – и ладно. Я уже женат был, она была вольняшка, летом я ее отправлял в отпуск, а сам оставался – мне нельзя.

– И Смоктуновский начал снимать?

– Через две недели приносит мне долг. Наснимал. «Вот нахал, – говорю, – как же ты так скоро и научился, и заработал? Воображаю твои фотки». Смеется. И уехал с моим письмом. Аркадий Исаакович был где-то на гастролях, они встретились, и Райкин пообещал его взять к себе в труппу, но по возвращении в Ленинград. А пока что Кеша очутился в Сталинграде. Там была Гиацинтова с Театром имени Ленинского комсомола, ей он чем-то понравился, и она пригласила его в Москву. Он уже женился на Римме Быковой и написал мне в Норильск: «женился, в восторге» и все прочее… И вложил фото ее, но не позитив, а негатив – поленился, черт, напечатать. А я долго полоскал его в своей лаборатории, прежде чем проступило ее лицо. Брак их был недолговечным, и когда я потом говорил с ним о сталинградской

жизни, он рассказал, что много там пил. Но я уверен, что он сочинял, никогда он не «пил» – сто грамм водки выдавал за литр. Просто ему нравилось так говорить, он ведь любил притворяться.

– А отчего, почему? Это всегда было?

– Да, сколько я его помню.

– Значит, это черта характера?

– О нем говорили, что это было от Бога. Это инстинктивное, несознательное.

– А что с Гиацинтовой?

– Она сдержала свое слово, но в театре были какие-то трудности, и он там выступал на разовых ролях, ночевал в костюмерной. К нему в театре благоволили, особенно девушки, пригревали его, бездомного, старались протежировать. Так бывало во всех городах.

– Он пользовался успехом?

– Да-да. Такой был ироничный, легкий, ни к чему не обязывающий. Но я про тот московский период мало знаю, мы стали общаться, когда он перебрался в Питер – я ведь там работал. Кеша стал сниматься в «Солдатах». В это время Товстоногов приступил к «Идиоту», и репетировал он с Петей Крымовым, прекрасно репетировал. А у Крымова начался запой чуть ли не за несколько дней до генеральной, и Товстоногов его уволил. Тогда редактор «Ленфильма» Светлана Пономаренко сказала ему о Кеше. Он его попробовал, и тот ему сразу понравился. Я рассказываю схематично, но Кеша состоялся в Мышкине и стал «звездой». Я, помню, его спрашивал: «Как тебе играется?» – «Хорошо». – «А почему?» – «Знаешь почему? Я разговариваю тихо, а они все – громко. И они меня слушают, прислушиваются».

Потом, года через полтора, я его спросил снова: «Как тебе играется?» – «Плохо». – «Почему?» – «Они стали тоже тихо разговаривать».

В последние годы в Москве мы с Кешей почти не встречались, жизнь такая суматошная, масса работы, у каждого свои интересы. Он посмотрит меня по телевизору или я увижу его – и то не всегда позвоним. Книга выйдет – забудем друг другу подарить. Вот здесь, на Икше, еще иногда встречались – я гуляю с внучкой, он идет с купанья, или они с Суламифь Михайловной возвращаются из деревни, куда ходили за молоком. Радостно встретимся, немного пройдемся по тропинке – и всё…

О Смоктуновском я расспрашивала многих, но в основном, кроме Жженова, все говорили одно и то же. А при жизни я донимала Иннокентия Михайловича глупыми вопросами. Мне

казалось, что так легче раскрыть человека.

– Иннокентий Михайлович, вы можете понять, какой перед вами человек: добрый или злой, хороший или плохой?

– Редко. Я от природы добер (так и запишите, Алла, голубчик, – «добер») и очень хочу отклика – в разговоре, диалоге, отношениях.

В первый год нашего житья в этом странном доме на Икше я хотела на поле перед домом сделать с детьми спектакль, чтобы все сидели на своих лоджиях, как в ложах, и смотрели бы, как мы на фоне луны и воды разыгрываем пантомиму.

Сижу как-то дома за книжкой, слышу, что в дверь кто-то скребется и жалобно мяукает, открываю – никого. Опять те же звуки. Иннокентий Михайлович! Угощаю его чаем и делюсь своей мечтой поставить детский спектакль на нашем поле. Приглашаю и его тоже участвовать, только два взрослых актера и дети. У него загораются глаза, он смеется, мы фантазируем, как это может быть забавно, а потом – очень грустно:

– Ну что вы, Алла, дружочек, разве можно делать это в нашем доме?..

В тот вечер поразил своей усталой естественностью, погруженностью в себя. Рассказывал о сыне, поскольку разговор зашел о детях. Эта его рана всегда была открыта и болела.

– Иннокентий Михайлович, вы верите в судьбу?

– Видите ли, Алла, дорогая, как же не верить… Когда я был на фронте, рядом со мной падали и умирали люди, а я жив… Я ведь тогда еще не успел сыграть ни Мышкина, ни Гамлета, ни Чайковского – ничего! Судьба меня хранила. Когда я бежал из плена, то, пережидая день, спрятался под мост. Вдруг вижу: прямо на меня идет офицер с парабеллумом, дежуривший на мосту, но перед тем как глазами натолкнуться на меня, он неожиданно поскользнулся и упал, а когда встал, то, отряхиваясь, прошел мимо, не глядя на меня, а потом стал опять смотреть по сторонам.

Маяковский как-то сказал: «Я – поэт. Этим и интересен». Про Смоктуновского можно было бы сказать так же: «Он – актер. Этим и интересен». Но как же мне интересно расспрашивать и расспрашивать Иннокентия Михайловича о его жизни, читать его прекрасные воспоминания об одном бое во время войны, когда человек не мог понять в аду разрывов – где свои, а где чужие, в кого стрелять и где он находится…

И все-таки: «он – артист, этим и интересен».

– Вы знаете, Алла, я ведь только сейчас понимаю, какая трудная наша работа. Я думаю, что ни один зритель, ни один критик и даже многие актеры не понимают этого. Не

догадываются о сущности, сложности и редкости этой профессии. Именно редкости. Ведь актеров много, но большинство не знает, какая перед ними «топка», какого самосожжения требует эта работа. И где взять силы, чтобы идти дальше?..

Когда я училась в театральной школе, мы, первокурсники, подрабатывали в массовках на «Мосфильме». Я смотрела издалека на Ромма, Смоктуновского, Баталова и Лаврову в «Девяти днях одного года» и думала, что так работать и общаться между собой могут только очень тонкие, деликатные, интеллигентные люди. Я тогда не предполагала, что буду вот так сидеть с Иннокентием Михайловичем, пить чай и говорить о нашей общей профессии…

Прошло много лет. Озвучиваем на «Союзмультфильме» со Смоктуновским какую-то картину. Иннокентий Михайлович меня с ходу стал учить интеллигентности, а я озвучиваю какое-то чудище, которое потом превратится в принцессу. И я ему довольно-таки резко: «Делаю как могу – не выше и не ниже своей интеллигентности». Он сразу замолчал. Не обиделся, а просто замолчал. В «Живом трупе», тоже на озвучании, стал учить интонации, я попросила его выйти из павильона. А на «Детях солнца» стали сразу же ссориться. Но это только на работе. Вне работы с ним было легко, он был очень смешливый и отходчивый человек. Там же, на «Детях солнца», в Алуште стоим, ждем машину и до слез хохочем – он рассказывает, как вчера должен был выступить на встрече со зрителями в доме отдыха и как в зале было только пятнадцать человек, потому что билеты стоили дешевле, чем танцы или кино. «Кто же пойдет на такого дешевого актера, который стоит 50 копеек за вход. Лучше уж в кино „Берегись автомобиля“ посмотреть…» – говорит, смеясь, Иннокентий Михайлович.

Когда без нравоучений и обобщений, рассказчик он удивительный. Мне до сих пор жалко, что я была его единственным зрителем, когда как-то на Икше, у меня за чашкой чая, он рассказывал, как приехал после многолетнего отсутствия в Красноярск, как его вышли встречать многочисленные родственники, а дети кричали: «Дедушка приехал! Дедушка приехал!..»

– Иннокентий Михайлович, как, по-вашему, что такое талант?

– Не знаю. Может быть, это повышенная трудоспособность. Концентрация всех человеческих возможностей. Даже если делаешь сложные вещи, в результате – видимая легкость. Нужно, чтобы легко работалось.

– Вам – легко?

– Нет, начало всегда трудное, но когда уже вошел в работу, то дальше легко.

– Иннокентий Михайлович, отчего у вас возникает хорошее настроение?

– Я люблю отдых, природу. Люблю быть с людьми, с которыми мне просто, с которыми можно и говорить, и молчать.

– А что такое простота?

– Простой – это искренний человек. Когда меня знают и понимают, мне просто. Может быть, это импульсивное состояние, дань моменту.

– Но ведь простота часто может граничить с глупостью?

– Поэтому я часто говорю глупо или так думают другие. Люди привыкли видеть то, что принято, а я говорю то, что вижу. Мне как-то один психолог дал тест: надо было нарисовать слона в клетке. У меня вышел слон с ушами, хоботом и хвостом, вылезшими за рамки клетки.

– Да, в рамки вас не очень втиснешь. Значит, простота – это естественность. А кто, по-вашему, еще естественный человек?

– Их немного. Вот Михаил Ромм, например. Но он был очень мудр.

– Он был молчаливым?

– Нет, очень коммуникабельный. Шел на диалог. Любил выявлять то, что было не на поверхности, чего не было слышно. Его притягивала даже глупость, если она была неординарна.

– Иннокентий Михайлович, а что такое ум? Кто, по-вашему, умный человек?

– Тот, кто анализирует ситуацию на несколько шагов вперед. Это не расчет, а умение предвидеть. Охват обстоятельства с учетом всех ошибок и выводов своей среды.

– Но это никак не совмещается с импульсивностью состояния.

– А вы, Алла, дорогая, хотите, чтобы все было просто?

– А вы, Иннокентий Михайлович, редко ошибаетесь?

– Ошибаюсь.

– В людях или обстоятельствах?

– Как актер я мыслю более широко и более верно, чем как человек. В нашей работе всегда отсутствует человек и присутствует профессия, которая умнее.

Когда на Икше я видела его серую «Волгу», то знала, что Иннокентия Михайловича можно увидеть в огороде, где он любил, особенно в первые годы, копаться в своих грядках. Или где-нибудь идущим по дороге, но, как ни странно, никогда в лесу.

Я записывала за Иннокентием Михайловичем в разное время,

иногда на полях роли, как в «Детях солнца», иногда в отдельном блокноте. Как-то раз он спросил меня:

– Зачем вам это, Алла? Сравниваете с собой?

– Нет, просто потом напишу о вас книжку. И ка-а-ак напишу что-нибудь эдакое… за все ваши насмешки надо мной…

– А я не боюсь. Мне обязательно позвонят из редакции и спросят, печатать ли. Так, например, я не хотел, чтобы про меня писала книжку Раиса Моисеевна Беньяш, или Табаков как-то однажды послал статью в газету с критическим разбором моей работы – не напечатали. А я подумал: «Ай, Моська! знать она сильна…»

– Нет-нет, Иннокентий Михайлович, я лаять не посмею. Разве что буду подскуливать иногда.

Мы так часто подтрунивали друг над другом.

Едем, например, в машине на съемку. Он всегда сидит, втиснувшись в угол за шофером на заднем сиденье. Не знаю, что в этом – отсутствие всякой сановитости (впрочем, этого действительно у него не было) или же:

– Вы садитесь туда, Иннокентий Михайлович, как на самое безопасное место?

– Как это вам, дружочек, могло прийти такое в голову? – это он говорит низким, бархатным голосом, потом переходит на верхние регистры и быстрым-быстрым фальцетом начинает объяснять, причем в этом мелком бисере никогда не можешь понять, что правда, что выдумано, что насмешка, а что истина.

Или – начинает низким полушепотом, но я уже настораживаюсь: «Вы такая гордая, Алла! Подлетаю к вам с улыбкой после спектакля, хочу сказать какие-то комплименты, а вы, чуть повернув голову, так надменно в ответ: „Здравствуйте!..“ – вдруг переходит на фальцет и быстро заканчивает: – как будто вы – Смоктуновский, а я – Демидова…» – и вопросительно смотрит: не обиделась ли? – и смеется, довольный.

Когда мне нужно было сдавать рукопись о нем в издательство, я со страхом поехала к нему домой – читать. Ему показалось, что он в тех разговорах, которые я записывала за ним, слишком открыт и не защищен. Но меня поддержала Суламифь Михайловна, и я увидела, какую первостепенную роль она играет в его судьбе, как он ее слушается во всем. Комментируя снимок, где они – молодые, довольные – сидят с Суламифью Михайловной на лавочке в саду, Иннокентий Михайлович сказал: «Жена моя, Суламифь – моя основа и опора… Вот я и опираюсь. Скоро будет тридцать лет, как она меня терпит… У нее огромная сила воли и выдержка. Качества редкие, но в семье необходимые».

Просматривая старые записи наших разговоров, я вижу, что часто он сам себе противоречил. Я сейчас не хотела касаться профессиональных вопросов, но, например, в записи одного дня нашла:

– Вы хвалите меня в Порфирии Петровиче из «Преступления и наказания», а я считаю, что это моя неудачная роль. Достоевский никогда не интересовался профессиональными качествами человека. А меня заставили играть именно следователя…

– Нет, вы не правы, это очень тонкая работа, там был и следователь, и человек.

– …а если совершенно уйти от профессиональной принадлежности, тогда был бы и гениальный следователь, и очень интересный человек. Мы упустили зерно этого образа, а может быть, и фильма. Надо было пойти по линии бытовых мелочей. Никогда не надо слепо доверять режиссеру. Как было бы хорошо, если бы в соседнем павильоне можно было бы сыграть этот же образ, но по-своему.

– Эту возможность можно использовать в театре, от спектакля к спектаклю.

– А как это можно сделать, например, в «Головлеве», если он идет один раз в два месяца?!

– Какая роль у вас шла в рост? В «Идиоте»?

– Нет, в Мышкине – сразу же взял высоту, потом ее терял. В царе Федоре, пожалуй. Там сначала много времени уходило на болтовню, а иногда были гениальные показы режиссера, но за год таких нужных мне репетиций было пятьдесят, не более. Только через полтора года я освободился от внутреннего диктата режиссера и ретроспективно понял его. Почему я не брал это раньше? Надо доверять режиссеру… Когда я вижу себя со стороны, я хорошо работаю. Я всегда помню все дубли. Например, в «Степи» у Бондарчука у меня была прекрасная работа, а особенно один план – с собакой. На просмотре я вижу, что этого плана нет, кричу режиссеру: «Где?!» – «Потом!» – «Почему?» – «Давил!» Понимаете, Алла, дорогая, сглаживают! Все мои прекрасные планы убирают. Снижают до своего уровня. Судят поверхностно – по ярким граням, а не по глубине.

– А эти ваши оценки – не от ощущения самогениальности?..

– Видите ли, дружочек, я хочу жить, не хочу умирать. Хочу работать. Гениальность – это процесс временной, проверяется временем. Я – работяга, ломовая лошадь. Я ведь очень много работаю… Хорошо, что есть кино, что кое-что зафиксировано. Потом люди разберутся и поймут, что я был неплохой актер.

– Но вы ведь все равно себя считаете выше…

– Назвал всех дураками и хожу умный.

Мы оба смеемся, а потом он серьезно:

– Вы удивляетесь, почему я считаю себя лидером? Но, Алла, дорогая, попробуйте найти актера с 55-го по 85-й год, у которого за плечами: Мышкин, Сальери, Моцарт, Гамлет, Головлев, Иванов, царь Федор… – хотя бы просто по масштабу ролей? А о своей изнанке, о своей гнилостности, о своей болезни души может знать только сам актер. Помните у Гамлета:

Так в годы внешнего благополучия
Людей здоровых постигает смерть
От внутреннего скрытого недуга…

– Что вы считаете главным в жизни?

– Жизнь.

– Что такое жизнь?

– Чудо, которое не повторяется. Жить – любить, ненавидеть, гулять, работать… Она заканчивается – жаль… Будет то незнание, которое было до жизни.

– Что больше всего вы цените в жизни?

– Любить, жечь костер на поляне и купаться в море.

– Почему на поляне?

– У каждого человека есть поляна детства. Огромная, красивая. Она дает ощущение общности. На ней ведь невозможно затеряться. Человек – маленький, а на поляне он сам по себе, он ощущает себя. У нас под Красноярском, где я жил в детстве, была такая поляна, загадочная, с голосами неведомых птиц, с извилистой речкой, по вечерам там кричали лягушки. С одной стороны – огромная гора, на которой было кладбище, с другой стороны – такая же гора, на которой стоял белоснежный храм. И если есть истоки, корни духовности – они у меня все там, на моей детской поляне…

Принц Уэльский, мой сосед

Я больше всего ценю в человеке естественность, потому что знаю, что это самое трудное в жизни и в искусстве, это требует большой практики, постепенности, длительной привычки, образования, вкуса, внутреннего такта, воспитания, таланта.

А при моей любви к формулировкам я бы сказала, что естественность и в искусстве, и в жизни – это обостренный артистизм.

Парадокс Оскара Уайльда, что уже сама по себе естественность представляет собою одну из самых трудных ролей, мне очень нравится, и я бы тоже так сказала, если бы умела говорить парадоксами…

Одним из самых естественных актеров на сцене для меня всегда был Иннокентий Михайлович Смоктуновский, хотя многих раздражала его некоторая манерность рук – «не как в жизни», интонаций… «Ты этим ножичком?» – спрашивал неестественным фальцетом Смоктуновский – Мышкин Рогожина после того, как Рогожин выходил из спальни, где зарезал Настасью Филипповну. Мне эта гениальная интонация запала в душу на всю жизнь и раскрыла образ Мышкина до глубин, куда и заглянуть страшно, – до глубин Достоевского…

А в жизни самым естественным человеком был, пожалуй, Василий Васильевич Катанян. Причем абсолютно естественным он был и когда в длинной восточной хламиде искал в лесу грибы или прогуливался под настоящим японским зонтиком по подмосковной даче, и когда со своим другом Эльдаром Рязановым выступал где-нибудь на телевидении (уж на что Рязанов естественный человек, но Вася и на его фоне ухитрялся выглядеть естественней!).

1

В конце семидесятых годов мы поселились в дачном кооперативе на берегу Икшинского водохранилища. В этом четырехэтажном доме жили и Смоктуновский, и Крючков, и Таривердиев, и Рязанов… Лоджии загораживали соседей друг от друга, перед лоджиями луг, за ним – водохранилище, на другом берегу деревня, лес, по утрам крик петухов; когда выходишь на свою лоджию – нет ощущения большого дома, перед тобой только этот вид, и возникает чувство полного слияния с природой.

Я оказалась на первом этаже, и в первую же ночь мой кот

убежал на луг. Я испугалась за него, вышла на балкон. Светит луна, что-то стрекочет в траве; я стала тихо звать кота, чтобы не разбудить весь дом: «Вася! Васенька!» И вдруг с соседнего балкона мне отвечают: «Алла, я здесь». Так мы познакомились с Васей Катаняном. Нашу встречу он описал в своей книге «Прикосновение к идолам». Книга прекрасная, переиздававшаяся уже несколько раз.

Вася был режиссером-кинодокументалистом, и судьба его постоянно сводила с необычными людьми. Он с юности дружил с Майей Плисецкой и сделал о ней фильм, снимал и дружил с Аркадием Райкиным, Риной Зеленой, Тамарой Ханум, самым близким его другом был Эльдар Рязанов. Снял Поля Робсона – и подружился с Полем Робсоном.

А в те времена Поль Робсон – это все равно что сейчас Алла Пугачева. Скорее даже так: Алла Пугачева плюс Ельцин. Вася пригласил Поля Робсона к себе домой на Разгуляй, там у них с матерью было две комнаты в коммунальной квартире. Соседей он предупредил, кто придет, и к их приходу все стали старательно мыть полы. Когда Вася вместе с Полем Робсоном вошел в квартиру, длинный коридор был вымыт, а все двери были открыты, и женщины, нагнувшись и пятясь задом – от окна к двери, домывали пол каждая в своей комнате. Так они и встретили Поля Робсона – с подоткнутыми подолами, из-под которых выглядывали сиреневые панталоны. А в простенках между комнатами – аккуратно, чтобы не пачкать вымытый пол, уже стояли пионеры – «белый верх, черный низ» – и отдавали салют…

Там же, на Разгуляе, в одной из их комнат стоял рояль. С матерью Галиной Дмитриевной они жили очень бедно и предоставляли этот рояль для занятий студенту консерватории, немосквичу. К неудовольствию всех соседей, он приходил заниматься каждый день. И только через много-много лет Вася понял, что к ним приходил Рихтер.

Когда-то дружили Маяковский, Осип Брик и Лиля Брик с Василием Абгарычем Катаняном и его женой Галей. Застрелился Маяковский, Осип Брик ушел к другой женщине, Лиля вышла замуж за Примакова, в тридцать седьмом его арестовали и расстреляли. Лиля стала бояться оставаться ночью одна. К ней ходили ночевать Катаняны – единственные, кто от нее в то время не отвернулись. Ходили по очереди, потому что у них к тому времени уже появился Вася-младший. И вот однажды Василий Абгарыч позвонил своей жене и сказал: «Галочка! Я не приду домой, я остаюсь у Лилички». Лиля Юрьевна хотела вернуть подруге ее мужа со словами: «Ну подумаешь, делов-то» (любимое

Лиличкино выражение в подобных случаях, как рассказывал мне Вася). Но Галина Дмитриевна оказалась гордой, собрала Василию Абгарычу его вещи и больше никогда не видалась с Лилей. Она стала жить со своим маленьким Васей, изредка выступая в концертах как певица и зарабатывая деньги печатанием на машинке. Вася же с отцом дружил, бегал к нему. А у отца с Лилей – открытый дом, в котором бывали все талантливые люди того времени. Может быть, от этой детской привычки общаться у Васи и сложился такой открытый характер и выработалась естественность поведения.

Прошло много лет, покончила с собой Лиля, через год умер Василий Абгарыч. И в их квартиру, как единственный наследник, переехал Вася, а с ним жена Инна и мать. Так Галина Дмитриевна оказалась в той же комнате, в которой жила ее подруга тридцатых годов Лиля Брик. В квартире, где Лилей много лет собиралась коллекция подносов, где висел коврик с вышитыми бисерными уточками, который Маяковский купил на восточном базаре в 16-м году и подарил «любимой Лиличке»…

В этой завершенности кругов судьбы есть какая-то жизненная справедливость.

Вася стал душеприказчиком Лили Юрьевны Брик. Ему пришлось разбирать ее огромный архив. Он постепенно сдавал его в ЦГАЛИ, закрыв для посторонних только юношеский дневник Лили и письма к ней Маяковского времен «Про это». Мы познакомились с Васей, когда он занимался архивом, и мне довелось прочесть и дневник, и эти письма.

Тогда же я восхитилась прекрасными альбомами самого Васи. Вася никогда не думал, что будет печатать книжку воспоминаний. Он просто делал альбомы – наклеивал фотографии, что-то писал, вырезал, придумывал коллажи. Дело в том, что его ближайшим другом был Сергей Параджанов…

Вслед за Параджановым Вася, кстати, стал шить и занавески из кусков. Резал всё подряд, если чего-то не хватало, говорил: «Инна! Помнишь платье, которое Ив Сен-Лоран подарил Лиле? Давай его сюда!» Р-раз – и отхватывал кусок от подола. Как-то, разбирая старые вещи Лили Брик, Вася нашел занавеску, сшитую из маленьких-маленьких кусочков. Он подарил ее Наташе Крымовой. И когда Наташа, решив ее отреставрировать, отпорола подкладку, то на некоторых кусочках оказалось вышито: «Я счастлива» и такое-то число. Эту занавеску шили когда-то Лиля Брик и Лиля Попова – жена актера Яхонтова, и во время работы они делали такие заметочки. Теперь занавеска висит в квартире Эфросов. Вот такая преемственность…

После смерти Лили Брик все, кто знал ее, приезжая в Москву,

стали приходить в гости уже к Васе – ведь это была квартира Лили. Приезжали Ив Сен-Лоран, Нина Берберова, Франсуаза Саган, Соня Рикелли… Так Вася «обрастал» новыми друзьями – помимо своих прежних. И тогда он решил написать книжку. В принципе, писать мемуары нетрудно, трудно сохранить свою интонацию, свою манеру повествования. Вася смог. Его книжка дает полное ощущение беседы. На Икше мы очень часто так беседовали. Во время вечерних, предзакатных прогулок, за чаем, в походах за грибами. Я постоянно приставала к Васе с расспросами, и он почти всегда с юмором вспоминал прошлое.

У меня там нет телевизора, и я приходила к Васе. Мы пили чай, разговаривали, смотрели по телевизору какой-нибудь фильм, а потом, вместо телевизора, вдруг оба начинали смотреть в окно – по водохранилищу проплывал огромный четырехпалубный теплоход… Все теплоходы мы знали «в лицо», и была между нами игра: кто с первого взгляда определит название теплохода. Обзавелись биноклями и подзорными трубами и высчитали закономерность: если четырехпалубный, то или «Феликс Дзержинский», или «Двадцатый съезд партии» и т. д., если же трехпалубный – то или немного поскромнее, но обязательно партийное, или признанный классик, как, например, «зеркало русской революции» «Лев Толстой», а вот если двухпалубный – то «Александр Блок» или «Сергей Есенин», «Николай Лесков»… После перестройки теплоходы тоже стали переименовывать, и партийных названий почти не осталось. Правда, совсем недавно увидела четырехпалубный отреставрированный теплоход, свежевыкрашенный, я быстро достала бинокль (мне интересно, в кого переименовали) – «Ленин». Так что все же что-то старое остается…

Однажды сидим мы с Васей на лоджии и видим: проплывает четырехпалубный красавец; я сказала: «Смотрите, Вася, это плывет, по-моему, бывшая „19-я партийная конференция“». Вася засмеялся и вспомнил анекдот: мальчик, увидев название парохода, спрашивает: «Мама, кто такой Сергей Есенин?» – «Отстань! „Сергей Есенин“ – это бывший „Лазарь Каганович“».

Как-то, уже переселившись на второй этаж, над Васей, приезжаю на дачу и замечаю на двери записку: «Если Вы на Икше, то спускайтесь обедать в 14-ю квартиру. Принц Уэльский». В этом – весь Вася.

Эти милые Васины записочки я храню, а некоторые у меня висят на стенах как картинки, потому что они и есть картинки – коллажи.

В свое время Вася был страстным поклонником балета. И вот я получаю от него записку на старой фотографии когда-то

известной балерины XIX века:

> Ее соседскому высочеству А. Демидовой.
>
> В честь столетия со дня рождения незабвенной и горячо любимой Цукки (девичья фамилия Сукки) просим пожаловать на малый королевский обед в кв. 14. Начало трапезы в 16.30 (время местное). Отказ неприемлем.
>
> *Шеф-повар пищеблока Катанян и К°*.

Ну как эту фотографию, да еще с такой надписью, не повесить на стенку! Или получаю я от Васи фотографию собак, среди которых вклеена его фотография, а внизу – подпись: «Мы ждем в компанию дорогого Микки!» Дело в том, что иногда, уезжая, я оставляла у них с Инной моего пекинеса Микки.

Васина жена Инна Генс – очень известный киновед, специалист по японскому кино. Когда на московские кинофестивали приезжала японская делегация, ее участники всегда приходили к Инне в гости. А Вася играл роль «кухонного мужика», и ему это ужасно нравилось. Но каждый раз, когда фестиваль кончался, Инна строго говорила: «Ну хорошо, а на следующий год чем мы будем угощать японцев?» – хотя гости у них бывали почти каждый день.

И вот однажды, в самый разгар приема японской делегации, когда Вася в ярком фартуке молчаливо разносил гостям коктейли и салаты, госпожа Ковакита, директор известной синематеки в Токио, спросила Инну, не знает ли та, где можно найти фильм про Поля Робсона, и сказала, что искала этот фильм даже в Праге… «Кухонного мужика» пришлось разоблачить, и в следующие приезды японцев Вася играл уже самого себя.

Вася Катанян – уникальный человек! В моей жизни такого не было и не будет. Такого богатого дружбой с разными людьми и в то же время остававшегося самим собой, со своим юмором – мягким и чуть отстраненным, с утонченным артистизмом, с абсолютным вкусом на все талантливое и новое.

В апреле 99-го года я поехала на Икшу, и 29-го ночью мне стало очень страшно. Я вышла на балкон. Горел свет, была луна, я посмотрела вниз и увидела, что дикий виноград, который тянется ко мне с Васиного балкона, вдруг распустился. «Как это странно, – подумала я, – ведь вечером были только почки». А тут раскрылись листочки, и среди них на мой балкон тянулась какая-то белая нить. Я дернула за нее, и внизу раздался звон колокола. Тут я вспомнила, что это Вася повесил колокол, а ко мне протянул нитку, чтобы можно было позвонить – и он появится на балконе. Мы переговорим, я в корзине спущу ему какую-нибудь книжку, а он положит мне вместо нее что-нибудь вкусненькое или

букетик цветов, связанных особым образом.

…Когда я приехала на следующий день в Москву и позвонила Инне, она мне сказала: «Вася умер. Сегодня ночью, в час двадцать». Тогда и прозвонил колокол. Это не мистика. Это какая-то близость, не душевная, а скорее духовная.

Теперь, когда я понимаю, что больше не увижу Васю, не услышу его смех, постоянную игру во что-то, не увижу его восточных халатов, барственную походку, неторопливые движения, – у меня наворачиваются слезы. Но потом я вспоминаю все его прелестные выходки, его рассказы, его дневники, которые он начал расшифровывать под конец жизни, – и начинаю улыбаться. А на поминках Васи мы даже смеялись. Владимир Успенский, многолетний Васин друг, рассказал, как давным-давно, когда они были молодыми, он зашел на Разгуляй, где его ждали Вася и Элик Рязанов. Он позвонил, и ему открыла хохочущая девушка – изо рта и даже из носа у нее от смеха вылетали монпансье. Оказалось, Вася, что-то рассказывая, сильно ее рассмешил, когда у нее во рту была горсть леденцов. В это время раздался звонок, и девушка пошла открывать. «Потом она стала моей женой», – закончил Успенский.

…И я представляла, как сидел бы с нами Вася и как похохатывал бы, слушая наши о нем рассказы…

2

Дом без Васи опустел, хотя осталась уникальная квартира Лили Юрьевны Брик с картинами, красивой мебелью, прекрасным видом из окна на Москву-реку. Напротив окна, например, было повешено зеркало, чтобы отражать этот прекрасный вид на реку; так появилась живая, обрамленная в красивую рамку картина. Уже при Васе появились на стенах коллажи и рисунки Сергея Параджанова, эскизы костюмов Ива Сен-Лорана, эфиопские кожаные коврики, которые Вася привез из поездки по Африке.

Осталась Инна – его жена, прекрасный человек, с которой на Икше мы играем в карты и раскладываем бесконечные пасьянсы, но нет уже вечерних долгих посиделок за круглым столом, где главенствовала Галина Дмитриевна.

Галина Дмитриевна Катанян, мать Васи, сама по себе была Персонажем. Я очень люблю ухоженных старух. У Галины Дмитриевны – всегда тщательно уложенные волосы, красивые платья и кофты, которые Вася привозил ей из своих заграничных поездок. Прямая спина, красивое и в старости лицо. Молчалива. Иногда, при всей их непохожести, она мне напоминала Лилю

Юрьевну Брик, которую я узнала за несколько лет до ее смерти.

Мы с Плучеками очень давно снимали вместе дачу в Переделкине. Плучеки любили ходить на прогулки и заходить в гости к Лиле Юрьевне, которая жила с Василием Абгарычем в двух небольших комнатах с верандой на даче у Ивановых. Иногда Плучеки брали меня с собой. И тоже – ухоженность Л.Ю. бросалась в глаза. Всегда тщательно выкрашенные блестящие волосы, заплетенные в косичку с зеленым бантом. Темные одежды, из которых ничего не помню, – значит, были со вкусом и хорошо подобраны. Судя по воспоминаниям и рассказам о Лиле Юрьевне, она всегда любила и умела одеваться. Это видно и по ее многочисленным фотографиям. А в письмах к своей сестре Эльзе Триоле она подробно описывала, что ей прислать: какого цвета чулки, какого номера помаду, какого колера пудру. Как-то в аэропорту Шереметьево они с Василием Абгарычем ждали свой рейс на Париж. Была нелетная погода, народу собралось много. Среди толпы ходили двое импозантных мужчин и на французском языке обсуждали толпу – какие все серые и неинтересные, как плохо одеты. «Нет, – заметил тот, что помоложе, – вот сидит старуха в зеленой норковой шубе и с рыжими волосами, очень интересная». В самолете Лиля Юрьевна оказалась рядом с ними. Познакомились, и так она подружилась с Ивом Сен-Лораном, который ей присылал потом чемоданы с красивыми французскими платьями.

Она и в старости за собой следила. Помню ее волосы, бледное, тогда немного квадратное лицо, нарисованные брови и очень яркий маникюр, тонкие руки. Она почти всегда сидела и только невластно распоряжалась: «Васенька, у нас там, по-моему, плитка швейцарского шоколада осталась, давай ее сюда к чаю». Если не хватало маленьких десертных тарелок, в ход пускались глубокие. Этому не придавалось никакого значения. Меня расспрашивала про «Таганку», про молодых актеров. Ходила на все вернисажи и премьеры.

Помню, в театре: мы сидим в костюмах внизу за кулисами, а вверх по лестнице к Любимову в кабинет подымается какая-то женщина – я обратила внимание на ее сверхмини и высокие сапоги. Я вижу только ее спину и думаю, что это молодая женщина, но с такой окостеневшей, больной спиной. Когда она повернулась – я узнала Лилю Брик.

Она уже плохо слышала. Однажды она сидела с Василием Абгарычем в первом ряду на «Деревянных конях», а я по мизансцене сидела у рампы, почти у ее ног, тем не менее она каждый раз переспрашивала у Василия Абгарыча мои слова, и он слово в слово, почти столь же громко, как я, пересказывал мой

текст. Так мы и сыграли в тот вечер вдвоем: я – северную деревенскую старуху, а она – себя с огромным бриллиантом на руке, который отбрасывал всполохи по всему залу.

Потом, после смерти Лили Юрьевны, прочитав ее дневники, записные книжки, переписку с Маяковским и сестрой Эльзой, я хотела написать книжку под названием «Лиличка». Мне казалось, что уже само название раскрывало бы мое к ней отношение. А потом подумала – какое я имею право?

О Лиле Юрьевне писали многие. При ее жизни – чаще в дневниках и в воспоминаниях, которые еще готовились к печати. Книги о ней появились лишь после ее смерти. С разными названиями и разным отношением. Но тайны этой женщины они не раскрывают.

Я только позволю себе привести здесь несколько высказываний Лили Юрьевны, переданных мне ее молчаливой подругой тридцатых годов Галиной Дмитриевной Катанян.

Про романы: «Это так просто! Сначала надо доказать, что у вас красивая душа. Потом – что он гений и кроме вас этого никто не понимает. А уж остальное доделают красивое dessous и элегантная обувь».

«Если вы хотите завоевать мужчину, надо обязательно играть на его слабостях. Предположим, ему одинаково нравятся две женщины. Ему запрещено курить. Одна не позволяет ему курить, а другая к его приходу готовит коробку „Казбека“. Как вы думаете, к которой он станет ходить?»

«Когда человека любишь, надо многое терпеть, чтоб сохранить его. – А как же гордость, Лиличка? – (Пожимает плечами.) Какая же гордость может быть в любви?»

Летом 27-го года Маяковский был с Наташей Брюханенко. Решил жениться. Л.Ю. в разгар своего романа с Кулешовым написала записку: «Володя! До меня отовсюду доходят слухи, что ты собираешься жениться. Не делай этого. Мы все трое женаты друг на друге, и больше жениться нам грех».

И еще – о власти Л.Ю.

Маяковский про нее: «Если Лиличка скажет, что нужно ночью, на цыпочках, босиком по снегу идти через весь город в Большой театр, значит, так и надо».

Шкловский на заседании редакции «Нового Лефа» за что-то осмелился сказать Л.Ю.: «Я просил бы хозяйку дома не вмешиваться в редакционные дела». Только его и видели…

…О ней писали разное – и плохое, и хорошее. И правду, и досужие вымыслы. Но внимание людей она до сих пор притягивает. В какой бы стране ни зашел разговор об авангарде, о хозяйках салонов, о «русских музах» – всегда вспоминают Лилю

Брик.

Сергей Параджанов

Однажды в Киеве, когда со студии, где я снималась в «Лесе Украинке» в 1970 году, мы ехали в гостиницу, кто-то мне показал балкон на одном из угловых зданий. На балконе стоял бюст. Я не очень удивилась бюсту, мало ли их: мы привыкли к официальным бюстам. Но мне сказали: «Это Параджанов». На балконе стоял бюст Параджанова. Это были его балкон и квартира.

Много позже я случайно натолкнулась на его воспоминания: «Моя вина… в том, вероятно, что я родился. Потом увидел облака, красивую мать, горы, собор, сияние радуги, и всё – с балкона детства… Потом… бесславие и слава… Я был счастлив, добр, жил среди друзей, что-то произвел, многое почувствовал – и за все это надо платить». Мир узнал Параджанова – кинорежиссера и художника – лишь за два года до его смерти в 1990 году. Прошло еще десять лет, прежде чем появилась возможность опубликовать его удивительные, написанные белыми стихами сценарии. Потом уже создавались музеи Параджанова, устраивались его выставки, шли по миру ретроспективы его фильмов – «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Тени забытых предков», «Ашик-Кериб», «Киевские фрески».

А тогда, в Киеве, я его встретила случайно на студии и после этого стала получать подарки: уникальные расшитые украинские платья, иногда бутылку вина, гуцульскую меховую расшитую безрукавку. Причем все это не сразу, а с нарочными: кто-то приезжал в Москву, заходил ко мне и говорил: «Это от Параджанова».

Когда в 1979 году мы с театром были на гастролях в Тбилиси, он устроил прием для нашей «Таганки». Я немного опоздала, но, поднимаясь по старой, мощенной булыжником улице Коте Месхи, уже по шуму догадалась, куда надо идти. Дом номер 10.

Дом двухэтажный, маленький, огороженный небольшим каменным забором. Наверху, над воротами, сидели два, как мне показалось, совершенно голых мальчика и, открывая краны, поливали водой из самоваров, что стояли с ними рядом, всех вновь прибывающих. Мне, правда, удалось проскочить этот душ, когда я входила во двор. Двор тоже маленький. Я сразу обратила внимание на круглый, небольшой не то колодец, не то фонтан; он был заполнен вином, и в этом водоеме плавали яблоки, гранаты и еще какие-то экзотические фрукты. Вокруг колодца стояли наши актеры, черпали из него и пили. Посередине двора на ящиках лежала большая квадратная доска, покрытая цветной клеенкой, –

импровизированный стол, на котором стояли тарелки, а в середине в большой кастрюле что-то булькало, шел пар и вкусно пахло.

В левом углу двора за решеткой был портрет Параджанова, закрытый как бы могильной или тюремной решеткой. «Это – моя могила», – сказал он мне потом. Портрет стоял на земле, а перед ним – сухие цветы, столетник и какое-то чахлое деревце.

Все балконы второго этажа были устланы коврами, через перила свисали лоскутные одеяла и коврики. Сам двор был выложен разноцветными плитками. Сияло солнце. Все сверкало. Было красиво и очень красочно. Ощущение было от всего этого пиршества праздничное, и казалось, что ты попал в какой-то волшебный театр.

А с неба свисал черный кружевной зонтик, он висел в центре двора, как абажур. Меня встретил Параджанов, я сказала: «Какой прекрасный зонтик». Он тут же его опустил, оказалось, что зонтик висел на каких-то невидимых лесках, отрезал его и подарил мне. Я только успела промямлить: «Жалко, ну хотя бы еще чуть-чуть повисел для красоты». На это Параджанов: «Ты видишь, какая ручка! Это саксонская работа. Ты ее отрежь и носи на груди, как амулет, потому что это уникальная работа севрских мастеров. Это Севр».

Потом он приказал сфотографировать меня, себя: ему очень понравилось, что я была вся в белом и в белой французской шляпе. Особенно его восхитило, что я была в шляпе, – ибо шляп в то время никто не носил, и он все время приговаривал: «Ну вот, теперь наши кикелки будут все в шляпах. Как это красиво – шляпы! Я заставлю их всех в шляпах ходить. Шляпы. Шляпы…» И нас все время фотографировал какой-то мальчик, которого Параджанов отрекомендовал как самого гениального фотографа всех времен и народов. Он никогда не скупился на комплименты.

А шляпы, видимо, его всерьез задели, потому что, когда я через несколько лет опять попала в Тбилиси, Сережа привел меня в какой-то дом, где в просторных залах он готовил выставку своих шляп.

На втором этаже за балюстрадой из лоскутных одеял стояла жена Гии Канчели. Безумно красивая утонченная грузинка. По балюстраде ходили, тут же ели, пили и пели актеры «Таганки» и Театра Руставели и смотрели вниз с балкона, как в театре, на представление, которое внизу разыгрывал Параджанов. Среди актеров расхаживал какой-то милиционер, которого Параджанов всем представлял, как на светском рауте. Позже выяснилось, что милиционер пришел из-за прописки, которой у Сережи не было. Тут же был какой-то лагерник – приехал к нему в гости. Отдельно

справа, на втором этаже под гирляндой красивых сухих перцев, сидела рыжая толстая женщина в байковом цветном халате с большими сапфирами в ушах и молча за всем этим наблюдала. Я спросила: «Кто это?» – «А… Это моя сестра. Я с ней уже два года не разговариваю», – бросил на ходу Параджанов.

Мы прошли в его комнатушку, которая вся была забита инсталляциями, портретами, коллажами, натюрмортами, сухими букетами, какими-то золотыми тряпочками, накинутыми на севрскую посуду, свисали уникальные кружева. Пещера Аладдина или лавка старьевщика. Комнатка Параджанова была очень-очень маленькой. Почти все пространство занимал установленный в середине квадратный стол. На столе было очень много еды в старинных разукрашенных грузинских мисках. Стояли уникальные бокалы, разноцветные бутылки (пустые), какие-то чайники с розами. Ковры. Кое-где пестрели павлиньи перья. Все это сверкало, переливалось и завораживало. Какой-то диковинный притягательный базар, где хотелось разглядывать каждую вещь отдельно. Но Параджанов меня потащил куда-то дальше – знакомиться с грузинскими актерами. Я ушла быстро, потому что совсем не знала, как вести себя на таком восточном празднике.

В Тбилиси Параджанов познакомил меня с гениальной художницей Гаяне Хачатурян. У меня есть несколько ее рисунков, жалко, что тогда я не сумела купить ее картины: уникальные, с призрачными фигурами людей и животных. Сейчас они висят в музеях по всему миру. Впрочем, позже я все же приобрела одну ее работу маслом: на темном фоне – разноцветные костюмы и маски странствующих актеров – как воспоминание о том первом моем посещении дома Параджанова.

С тех пор время от времени появлялись какие-то люди, словно подарки от Параджанова: художница-мультипликатор Русико, например, из Тбилиси. Она долго потом мне писала письма и присылала свои по-детски примитивные прелестные рисуночки.

Несмотря на то, что часто появлялись посылки с фруктами, я слышала, что Параджанов бедствует, да и живет все в той же маленькой комнатке, а я-то думала, что дом весь его! Соседи, чтобы пройти в туалет или умыться, каждый раз проходили по балюстраде мимо его открытой двери.

Потом я снова была в Тбилиси и однажды в Театре Руставели смотрела «Ричарда III». Сидела в первом ряду вместе с англичанином, который непрерывно фотографировал. Он каждый раз со скрипом вынимал кожаный футляр, доставал фотоаппарат, долго его настраивал, потом громко щелкал и опять с таким же

кожаным скрипом убирал все обратно. Через пять минут повторялось то же самое. Этот англичанин меня очень раздражал: я понимала – он ужасно мешает актерам. Видимо, я сидела очень мрачная. Вдруг в антракте ко мне подошли совершенно чужие люди и преподнесли огромный букет свежих-свежих роз. Я спрашиваю: «От кого?» – «От Параджанова».

Потом выяснилось. Шел Параджанов по улице Руставели мимо служебного входа театра. Было жарко, и актеры между сценами выходили на улицу покурить. Параджанов остановился:

– Что у вас идет?

– «Ричард».

– Как идет?

– Да неплохо. Англичане снимают для Эдинбурга, и сидит рядом с ними мрачная Демидова. Ей, видимо, спектакль не нравится.

Параджанов тут же остановил какого-то мальчишку, сунул ему три рубля и сказал: «Вот с той соседней клумбы все розы. Быстро».

Эти розы мне и подарили.

Однажды он узнал, что мы с Эфросом возобновляли «Вишневый сад», и решил сделать шляпы для моей Раневской.

И вот как-то ночью моим друзьям Катанянам позвонил один молодой грузинский священник и сказал, что привез от Параджанова для Демидовой две огромные коробки со шляпами, которые нужно сейчас же передать. И хотя этой ночью была гроза, я тут же прибежала к Катанянам за коробками.

Это уникальные шляпные коробки. Обе декорированы. Одна – черная, другая – сиреневая. Каждая из них стоит отдельного рассказа.

Сбоку на черной коробке выложена летящая чайка: Параджанов взял просто два белых гусиных пера, которые у него явно валялись где-нибудь во дворе, крест-накрест склеил их, вместо глаз приделал блестящую пуговицу, и все. Получилась летящая чайка. А тряпку, которую он вырезал из какого-то сине-белого подола, он приклеил снизу, и получилось море. Чайка над волнами.

Еще интереснее дно этой коробки, названное им «Тоска по черной икре». Но я бы назвала этот гениальный коллаж «рыбой». Плавники этой «рыбы» сделаны из обыкновенных гребенок, чешуя – из остатков кружев, а саму «рыбу» окружают водоросли из ниток, тряпочек, кружев – и все покрашено в черный цвет.

Изнутри черная коробка была выложена картинками из театральной жизни. А с внешней стороны – картинками типа «Крупская, сидящая за патефоном»; вырезана и надпись

«Гармоничный талант». И вдруг сбоку, неожиданно – фигурка задумавшегося человека. Неожиданность – случайность – это стиль Параджанова в такого рода коллажах.

Внутри этой коробки лежала черная шляпа. Эту шляпу Параджанов назвал «Аста Нильсен». Верх – тулья из черных перьев. Об этой тулье он потом сказал: «Обрати внимание, Алла, эта тулья от шляпы моей мамы». На что Вася Катанян тут же заметил: «Врет, никакой не мамы. Где-нибудь подобрал на помойке».

Коробка из-под сиреневой шляпы была сине-бело-сиреневая, но в другом стиле: Параджанов украсил ее бабочками. Дело в том, что однажды я рассказала ему историю, как была феей-бабочкой для дочки моего приятеля художника Бориса Биргера. Когда девочка первый раз пришла ко мне домой, чтобы поразить ее детское воображение, я украсила всю квартиру бабочками из блестящей ткани. Большая бабочка висела также и на входной двери. И даже на длинном моем платье, в котором я была в тот день, «сидели» бабочки. Для девочки я на всю жизнь осталась феей-бабочкой. Параджанов не забыл эту историю и прислал мне «привет» бабочкой на коробке.

Изнутри коробка украшена кружевной накидкой, которая раньше, возможно, лежала на каком-нибудь столе. А на донышке приклеено зеркальце из блестящей бумаги, перекрещенное кружевами, как православный крест. И здесь тоже множество картинок, но теперь это были фотографии старинных шляп. Картинки проклеены красными полосками – казалось бы, для чего? А непонятно для чего, но так красиво!

К обеим шляпам приложены кружевные шарфы, к черной шляпе – черный, к сиреневой – сиреневый. Сиреневый расписан от руки лилиями времени декаданса. Когда Параджанов приехал в Москву и мы стали мерить эти шляпы, я его спросила: «А зачем шарфы?» – «Ну вот смотрите: вы надеваете черную шляпу. Хорошо – но это просто Демидова надела черную шляпу. А ведь когда уезжает Раневская, она уезжает, продав свое имение. Поэтому я хочу, чтобы вы выбелили лицо, нарисовали на нем красный мокрый рот и до глаз закрыли лицо черным кружевным шарфом, завязав его сзади, чтобы концы развевались бы как крылья. Причем лицо скрыто как бы полумаской, через черное кружево проглядывает мокрый красный рот и бледная-бледная кожа, и сверху – шляпа с перьями и черными розами. Вот тогда это имеет смысл. Точно так же и сиреневая: когда Раневская приезжает из Парижа, этот шарф, легкий, яркий, как бы летит за ней шлейфом воспоминаний о парижской жизни».

Когда я показала эти шляпы и шарфы Эфросу, он мне не

разрешил в них играть. Он сказал, что это кич. Я не согласна, это не кич. Кич – всегда несоответствие. Хотя, если вдуматься, шляпы Параджанова действительно не соответствовали спектаклю Эфроса, очень легкому и прозрачному. Эти шляпы утяжелили бы рисунок роли. Но сами по себе они – произведения искусства. В искусстве есть понятие авангарда. Мне кажется, что авангард – это прежде всего эпатаж общественного вкуса, но с идеальным своим. А у Параджанова был абсолютный вкус. Шляпы его висят у меня теперь на стене вместе с картинами.

К шляпам было приложено письмо-коллаж на трех страницах.

Когда его разворачиваешь, получается длинная-длинная фотография о том, как он делал эти шляпы. На обороте написано:

> Алла Сергеевна! 1) Извините – на большее не способен! (невыездной). 2) Шляпа «Сирень» (условно). Шарф. Середина шарфа обматывает все лицо и делает скульптуру!!! Необходимо очертить рот и нос! Шляпа «Asta Nilsen». То же самое – черный шарф, потом шляпа-заколка…
>
> Желаю успеха! Он неизбежен! Привет супругу.

После тюрьмы Параджанову было запрещено ездить в Москву. Этот город был для него закрыт, но он появлялся иногда как бы инкогнито и жил у Катанянов – в бывшей квартире Лили Брик. Однажды, когда он в очередной раз приехал в Москву, я позвонила Катанянам, чтобы пригласить их на общественный просмотр спектакля о Высоцком; к сожалению, об этом сказали и Параджанову. Он сразу же захотел прийти в театр, тем более что и Любимов его просил об этом. После просмотра было обсуждение спектакля: там должны были быть, естественно, кагэбэшники, потому что спектакль тогда запретили. Может быть, Параджанов и пришел, конечно, выступил. И его опять забрали за нарушение запрета покидать Тбилиси. Правда, это был только повод.

Я помню, как он первый раз собирался за границу, в Голландию, года за два до смерти. Сережа опять жил у Катанянов. Как-то, придя к ним, я увидела большие чемоданы Параджанова: он вез подарки в Голландию совершенно незнакомым людям – бесконечные шелковые грузинские платки, какие-то вышивки, пачки грузинского чая, ковровые сумки, грузинские украшения и так далее. Тут же он вынимал и дарил эти платки пришедшим. В тот раз я пришла со своей приятельницей-итальянкой, и ей тоже дарились эти платки. У меня до сих пор осталось несколько шелковых платков. Иногда я дарю их «от Сережи Параджанова». Параджанов уверял, что платки из самой Персии, а Вася Катанян

тут же комментировал: «Алла, не верь, просто с рынка Тбилиси. И то не Сережа покупал, а ему принесли».

Вернувшись из Голландии, Сережа забавно рассказывал, что на премьере своего фильма он вышел на сцену в длинной разноцветной хламиде с огромной расшитой бисером сумкой, из которой стал вынимать эти пачки грузинского чая и платки и стал бросать в зрительный зал. «Все были в восторге», – смеялся Сережа. Но потом уже без смеха, а с гордостью сказал, что там его все звали «маэстро». Потом, спохватившись, стал говорить о витринах. Он приехал в пятницу, и на тот же день были назначены пресс-конференция и тому подобные встречи – он был занят, а в субботу и воскресенье все магазины были закрыты, поэтому Параджанову оставалось только рассматривать витрины: «Представляете: витрина – подушки, бесконечные подушки, или – бесконечные одеяла. И все – разной формы. Это такая красота!»

Представляю его «зуд», когда он не мог всего этого купить, ведь делать покупки, а потом дарить было его страстью. Причем он мог дарить самые что ни на есть дешевые побрякушки и говорить при том, что это уникальные украшения от принцессы английской. В то же время Параджанов мог подарить уникальные вышивки совершенно незнакомым людям, о которых забывал тут же.

Все-таки в Голландии Сережа не удержался, его страсть покупать оказалась сильнее закрытых магазинов. Он пошел на «блошиный рынок» и скупил его весь, целиком. Когда он вернулся из поездки к Катанянам, грузовой лифт не мог вместить всех мешков, которые он привез. Но вот он высыпал покупки: в одной куче оказались серебряные кольца и какие-то дешевые стекляшки. «Зачем, Сережа, стекляшки?» – «Ну, вы не понимаете, кикелки наши будут думать, что это сапфиры и бриллианты».

Не исключено, что он мог и продавать эти подделки, и очень дорого продавать. Но в то же время он мог и дарить настоящие бриллианты абсолютно бескорыстно. В этом весь Сережа. После этой поездки мы с Катаняном его стали звать «маэстро», немного про себя посмеиваясь.

Он любил делать подарки – и часто получал подарки в ответ. Ну, например, пьем у него чай, вдруг приносят пельмени в огромной суповой миске. Он называет какую-то очень громкую фамилию – хозяина пельменей: ему обязательно нужна громкая фамилия, хотя пельмени могли быть просто от обычного соседа – подарки ему присылали все.

Или – как он сам делал подарки. Например, мне. Когда я получала две бутылки вина от Параджанова с нарочным, это вовсе не означало, что он думал обо мне, хотел сделать что-

нибудь приятное, пошел и купил вино для меня. Ничего подобного. Просто кто-то подарил ему ящик «Хванчкары», этот ящик моментально раздаривался, и, значит, в этот момент его племянник ехал в Москву, и в этот же момент разговор зашел о «Таганке» или случайно возникла моя фамилия. Потому мне и достались две бутылки «Хванчкары».

И так было со всеми людьми, со всеми его подарками. Несомненно, о некоторых он вспоминал чаще, о некоторых – реже. Но все это было по случаю и всегда неожиданно и талантливо. Я обожала его сумасбродные выходки. Выходки, как я теперь понимаю, сумасбродного гения.

В Москве, как я уже говорила, он жил у моих друзей – Васи и Инны Катанянов. Дом их сам по себе интересен – это бывшая квартира Лили Юрьевны Брик со всеми уникальными картинами, скульптурами, мебелью, что остались после ее смерти. Я думаю, что Сережа, помимо дружбы с Катанянами, останавливался там еще и потому, что атмосфера этого дома соответствовала его творческому миру. Иногда он выдумывал, вернувшись из Москвы в Тбилиси, что чемодан, с которым он приехал, – чемодан самого Маяковского. Без выдумки и игры он жить не мог.

Говорил Сережа постоянно. Он был из тех людей, которые не могут остановиться. Кстати, это очень утомительно – общаться с таким человеком. И когда ты сама устаешь, то не очень легко идешь на такой контакт. К сожалению, я попросту бежала от этих встреч.

А разговоры… Всё в этих разговорах – как в его дарах: все неважно и важно, от уникальных рассказов «про тюрьму» (хотя половина из них, я думаю, тоже выдумана) до его выступления на той же пресс-конференции в Голландии. Правду от вымысла не отличишь.

Я не слышала, чтобы он особенно много рассказывал про свои замыслы, как любят, например, делать некоторые режиссеры. С ним мог состояться такой разговор:

– Сережа, что вы будете снимать?

– «Демона». Я хочу снимать «Демона».

– А кто Демон?

– Ну, не знаю. Плисецкая прислала мне телеграмму: хочет сыграть Демона. Ну, эта старуха! Разве я буду ее снимать?

Между тем Плисецкой в это время слались телеграммы с предложениями играть Демона.

В этих разговорах бывали иногда какие-то обидные вещи, но всегда это был фейерверк, а обидные вещи – для «красного словца».

Он даже на стуле не мог сидеть просто так – непременно залезал верхом, потому что делать «просто так» – для Параджанова – невозможно.

Конечно, он был уникальным кинорежиссером, но в душе он был художником-мистификатором. Он любил делать из своей жизни легенды. В этом он похож на Сальвадора Дали, про которого тоже рассказывают бесконечные легенды и мифы. Если бы после Дали остались только картины, он не был бы так знаменит, я думаю. Известен визит к Дали Арама Хачатуряна: Хачатуряна провели в огромный зал, где за пустым столом стояло только одно кресло. «Ожидайте», – сказал ему мажордом и ушел. Послышалась музыка – «Танец с саблями». «Как это прелестно и деликатно со стороны Дали», – подумал Хачатурян. Музыка нарастала, наконец заполнила весь зал своим звучанием. Открылись двери, и с саблей в поднятой руке совершенно голый Дали пробежал через весь зал в другую дверь – она захлопнулась, музыка стихла. Затем пришел мажордом и сказал: «Аудиенция закончена».

Вот такой же был и Сергей Параджанов. Прийти в гости и просто выпить чаю он не мог и поэтому сообщал: «Только что навестил персидского шейха, который подарил мне вот этот перстень с бриллиантом, но вообще-то, если нравится, возьми». Или что-нибудь придумывал про чашку, из которой пил. Или тут же нарядит всех сидящих за столом в какие-то немыслимые одежды, найдет какой-нибудь сухой цветок, приколет кому-нибудь к платью и заставит носить весь вечер.

Ему скучно было жить «просто так».

У Параджанова был тонус не среднего человека, его жизненный тонус был завышенный. От этого – быстрый разговор, громкая речь, жестикуляция, вечные придумки, хохот. Причем иногда хохот был просто неадекватным, не на «смешное», и наоборот – он мог оставаться равнодушным к явно смешному и смеяться совершенно неожиданному.

При всем этом абсолютная естественность поведения – он говорил всегда то, что думал. Если, например, его спрашивали о том вечере, когда он принимал «Таганку» у себя в Тбилиси, он отвечал: «Ну что вечер? Ужасный вечер. Пришла Демидова, срезала зонт и сразу же ушла. Вот и все!»

Параджанова нельзя определить одним словом, в нем было все намешано. Вы у меня спросите: «Он был вор?» Я отвечу: «Да!» – «Правдолюбец?» – «Да!» – «Честнейший человек?» – «Да!» – «Гений?» – «Да!» – «Обманщик?» – «Да!» – «Бездарь?» – «Никогда!»

Где был источник, из которого он черпал эту свою

неиссякаемую энергию?

Во-первых, я думаю, что источником была сама его судьба, ощущение своей миссии. Причем с годами это ощущение росло. И он даже служил этому.

С другой стороны, болезнь. Не знаю, как диабет проявляется и как он действует на тонус, но думаю, что это тоже оказывало свое влияние.

Рассказывают, когда незадолго до смерти его положили в больницу из-за повышенного сахара в крови (он страдал диабетом – слишком любил сладкое), это было зимой, и Параджанов босиком в одном белье на другой день пришел домой, чтобы съесть халву. Хотя и понимал, что это для него смертельно.

Когда человек рядом, кажется, что это навечно, что он никогда не умрет. Тем более Параджанов. Он всегда играл. Поэтому и в его болезнь никто вначале не поверил.

Он бесконечно устраивал представления. Наряжал всех. Однажды он положил мужа сестры Ани в гроб и сделал его ассирийцем – «нарисовал глаза», приклеил бороду. Когда Аня вошла и увидела все это, чуть не упала в обморок.

Любил своих близких, хотя и находился с ними иногда в конфликте.

Со Светланой Щербатюк разошелся в 1961 году, но писал ей письма, общался, дарил подарки, гордился ее красотой.

Заботился о сыне, платил его карточные долги. В письмах из тюрьмы просил жену сделать то-то и то-то. Например: «В случае если у тебя все в порядке. Пошли Лиле Юрьевне сто белых яблок и одно красно-черное, и все одного размера. Можно в корзине…» И Лиля Брик, конечно, получала эти яблоки. Или из другого письма: «Сейчас я кончил „Библию“. 12 притч. Гравюры страшны, непонятны, так как на них заключенные смотрят как на ужасы. Мне очень нравится… Новый год, сегодня 14-е, это по-старому, выкинули елку с игрушками, понесли в туалет, там она ожила среди сквозняка и вони».

Тюрьма. Я видела письма из тюрьмы, адресованные Лиле Юрьевне Брик. Каждое письмо – это коллаж. Вставить в рамку и повесить на стену.

Вообще все, чего бы ни касались его руки, надо вставить в раму, ибо все это – произведения искусства. Этим он, кстати, многих заразил – и Васю Катаняна, и меня. Мы жили с Катаняном рядом, по соседству. И под влиянием Параджанова бесконечно (Вася в большей степени) делали коллажи, собирали икебаны, делали лоскутные занавески и наволочки, шили какие-то лоскутные юбки и кофты. Тут всюду Сережино влияние. Собираю я маленький букетик цветов и посылаю их Васе не просто так, а

ставлю в красивую вазочку, что-нибудь приклеиваю и тогда уже отправляю. Вася приклеивает мои фотографии – например, в Сережиных шляпах – на какой-нибудь плакат известной фирмы. Получается Васин коллаж, но мышление опять-таки Сережи Параджанова. Словно и сделал это сам Сережа.

Он очень любил людей талантливых. В этом смысле, можно сказать, он был снобом. Но это не классический снобизм, он просто очень чувствовал талантливых людей и всем им поклонялся, делал им подарки, общался с ними. Он хотел, чтобы память о нем осталась именно у талантливых людей: не было ни одного талантливого человека, которому Сережа что-нибудь да не подарил. Например, Андрею Тарковскому в их последнюю встречу он подарил кольцо. Майя Плисецкая, когда выступала в Тбилиси, была задарена Сережиными фантазиями.

Талантливых людей он находил не только в творческом мире, это могли быть просто воры, всякого рода странные люди, авантюристы: «Авантюрист? Да, но он талантлив!» Тот милиционер, которого я увидела в его доме в свой первый визит, стал постоянным посетителем – он был «талантливым милиционером». Банальных людей вокруг него я не видела, Параджанов их попросту не замечал.

Утверждают, что Параджанов был абсолютно аполитичным…

Я не знаю, что под этим подразумевается, одни говорят, что посадили его в 73-м не за политику, а за то, что был чересчур яркой личностью, другие пишут, что посадили его за какие-то гомосексуальные или спекулятивные дела, но совсем не за политику! Слухов вокруг Параджанова всегда было много, и при жизни и после смерти. Во-первых, я думаю, что хороший художник всегда аполитичен, но в то же время художник всегда в конфронтации к существующему строю. Он был чужаком. Он не соответствовал строю, в котором жил. Он очень выделялся, поэтому сразу мерещилась «аполитичность», «политичность», – а ему было плевать. Параджанов был неугоден, такого человека, естественно, хочется убрать, не разрешить ему работать.

Я никогда не слышала, чтобы Сережа говорил прямо о политике, но о чем бы он ни рассказывал, его мировоззрение было ясно. И было тоже ясно, что он живет в своей другой стране.

Его фильмы продолжали его жизнь, а его жизнь абсолютно отражалась в его творчестве. Одно дополняло другое. Как в случае с Дали – недаром он мне вспомнился. Фильмы Параджанова дополняли его, он – фильмы. Его «реальности» переплетались.

Я видела, например, фотографии людей, которых Параджанов находил на улице, он отбирал их, когда начал делать «Легенду о

Сурамской крепости». Я видела, как он наслаждался творчеством. Ему даже не важен был результат, куда значительнее было наслаждение, с которым он пристраивал какую-то тряпочку, одевал своих актеров, как он гордился, когда что-то получалось, как он радовался, находя для этого уникальные украшения и реквизит.

Он все умел делать сам, и когда та же «Легенда о Сурамской крепости» получила на каком-то фестивале награду – не то за работу художника, не то за операторскую работу, мне было смешно: это все Сережино, его руки, его почерк. Я просто вижу, как именно он одевает актеров и декорирует кадры, делая почти весь фильм собственноручно.

Тряпочки, аппликации, вышивки, камни, старые ковры – это было его страстью.

Он из всего делал спектакль. Например, в Тбилиси был вечер в Доме кино, посвященный режиссеру-документалисту Василию Катаняну и Инне Генс – его жене, специалисту по японскому кино. Но они были друзья Сережи! Параджанов декорировал этот вечер и сделал из него фейерверк: там были грузинские красавицы в шляпах и длинных вечерних платьях, которые просто сидели на сцене. Для украшения. Женщина за пианино сидела в такой же шляпе, а двух маленьких мальчиков Сережа одел в матроски, но не обыкновенные, а придуманные им самим. Так получился спектакль! Из ничего. И он всем запомнился!

Понимаю, что воспоминания современников ущербны и немножко узки. Например, когда читаешь воспоминания о Пушкине, то удивляешься – ну как же они не понимали, что рядом с ними живет гений, которому – изначально – прощается все! А они вспоминают какие-то мелкие конкретные фактики его жизни. Но в то же время, если бы не эти «конкретные» заметки, может быть, мы не сумели бы понять в более широком смысле того же Пушкина.

Чем конкретнее, детальнее воспоминания современников, тем они лучше фиксируют душу времени. Без обобщений и «расширенного понимания». Это уже некий второй этап. Поэтому мне и хочется вспоминать только конкретные истории, которые встают абсолютно реально перед глазами, – то, что врезалось и осталось в памяти.

Сережа Параджанов заразил своим маскарадом всех, кто с ним общался. Когда Катаняны приезжали в Тбилиси и шли к Сереже в гости, Инна – прибалтийка с немецким воспитанием, очень пунктуальная, дисциплинированная – шла в обычной английской юбке, в каком-нибудь буржуазном меховом жакетике, но на голове непременно параджановская шляпа!

Меня в театре часто обвиняли в декоративности. Я обожаю наворот тканей, не сшитых, драпированных. Я очень люблю шляпы, но тут даже не в шляпах дело. А в том, чтобы уйти от скучного, запрограммированного быта, превратить жизнь немножко в игру, не то чтобы не всерьез к ней относиться, но не так драматически.

И уж совсем по-параджановски его шляпы, подаренные мне, ушли с аукциона. Одна шляпа была продана за два миллиона рублей в пользу детей-аутистов, а еще – одна шляпа Серебрянникова. Ее на аукционе за 20 тысяч евро купил бывший чиновник, благодаря которому и возник «Гоголь-центр». Купил и тут же подарил эту шляпу театру. И в театре решили ее отдать в музей Параджанова, что в городе Ереване.

Чтобы любить человека, не обязательно знать его биографические данные. Поэтому я только после смерти Параджанова узнала, что он родился 9 января 1924 года в Тбилиси в армянской семье. В 1941 году окончил среднюю школу. Один год проучился в Тбилисском институте железнодорожного транспорта, затем 2 года – на вокальном факультете Тбилисской консерватории. В 1945-м поступил на режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Игоря Савченко), который окончил в 1951 году.

С 1952 года работал на Киевской киностудии художественных фильмов. В качестве режиссера-постановщика дебютировал фильмом «Андриеш» (совместно с Яковом Базеляном) в 1954 году. В 1959-м поставил свой первый самостоятельный полнометражный игровой фильм «Первый парень».

В 1964 году – «Тени забытых предков».

С 1966-го Сергей Параджанов работал в Ереване.

В 1967 году на Ереванской студии документальных фильмов он снял картину «Акоп Овнатанян», а в 1968-м на киностудии «Арменфильм» завершил работу над фильмом «Цвет граната» («Саят-Нова»).

Однако фильму этому была уготована печальная участь. Руководство Госкино СССР присудило фильму низшую категорию, тем самым предрешив его прокатную судьбу и закрыв фильму дорогу на международный экран. Более того, режиссеру Сергею Юткевичу было поручено в Москве перемонтировать фильм по исходному негативу и сделать русские надписи. В результате авторский вариант фильма сохранился лишь в армянской позитивной копии.

В 1974 году в период работы над фильмом «Чудо в Оденсе» (киностудия «Арменфильм»), об Андерсене, Сергей Параджанов

был арестован и приговорен Киевским областным судом к 5 годам лишения свободы.

В 1977-м под воздействием кинематографической общественности разных стран Сергей Параджанов был условно-досрочно освобожден. Он поселился в Тбилиси, но в работе режиссеру было отказано. Более того, по сфабрикованным обвинениям Параджанов вновь привлекался к уголовной ответственности и в ожидании суда несколько месяцев провел в тюрьме. Однако на этот раз суд признал его невиновным.

С 1983-го по 1988-й Сергей Параджанов работал на киностудии «Грузия-фильм», где снял картины «Легенда о Сурамской крепости», «Пиросмани», «Ашик-Кериб».

В 1989 году на киностудии «Арменфильм» Сергей Параджанов приступил к работе над автобиографическим фильмом «Исповедь». Были отсняты первые 300 метров пленки.

Параджанов умер 20 июля 1990 года в Ереване.

В 1991-м в Ереване был создан музей С. Параджанова.

В 1994-м в Москве был создан Художественный театр «Параджановское фойе».

Когда я стала работать с Терзопулосом в Афинах, он мне показал подарки от Параджанова, а крест, который ему на шею надел Сережа при расставании, Теодор носит до сих пор. И наш спектакль «Медея» мы сделали не без влияния Параджанова, и, пользуясь в оформлении его красочной эстетикой, спектакль посвятили ему.

Слушать судьбу (Ванга)

У Иосифа Бродского есть такие строки: «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их – то же одиночество». Тема одиночества волнует театральный мир со времен «Гамлета». Но меня в «Гамлете» интересует другое – тема иррационального в этом мире. Та жизнь, которую нам не дано ощущать ни нашими пятью чувствами, ни нашим сознанием… Гамлет рождается заново после встречи с Призраком, то есть после встречи с иррациональным миром. Он соприкоснулся с чем-то неведомым для себя, и это его изменило – родился тот Гамлет, который и интересен нам вот уже несколько веков. «Порвалась связь времен» – не социальная, а космическая.

Мне тоже хочется понять, что там, «за закрытой дверью», что нам не дано понять сознанием и что подсознательно мы все же ощущаем.

У Толстого отец Сергий рассуждает перед гробом о рождении и смерти. Для чего человек приходит в этот мир – чтобы умереть?! А если за чертой – Бог, тогда земная человеческая жизнь – только часть иной жизни. Значит, нужно готовиться к той, вечной? Ответа на эти вопросы нет. Но есть вопросы, и именно они удерживают от бездны, от вседозволенности.

Зародыш человека во чреве матери тоже проводит довольно длительное время до своего рождения. У него развиваются руки, ноги, но он ведь не «знает», для чего они. Может, если бы он задумывался, то решил бы, что они ему понадобятся после рождения. Не так ли и наша душа, которая в нашей реальности нам только мешает: волнует без причины, задает бесконечные вопросы, на которые нет ответа? Но она в течение нашей жизни изменяется – значит, может быть, она нам понадобится после смерти и наша задача в этой жизни постараться ее не замутнить, а высветлить?..

Меня воспитывала бабушка-старообрядка, однако ощутила я ее огромное влияние, когда бабушки уже не стало… Она меня учила молитвам, хотя вопрос веры – очень интимный. Я человек верующий, но не религиозный – не хожу в церковь, не соблюдаю ритуалы.

Одно время я очень интересовалась всякими эзотерическими учениями. Даже выяснилось, что я могу лечить, передавая свою энергию: не сама, а как медиум. Недалеко от театра

«Современник», в переулке, была открыта в свое время лаборатория под эгидой академика Спиркина. Там собирались экстрасенсы. Я пришла туда, меня проверили и отправили вместе с сильнейшим экстрасенсом Носовым и его женой Светланой лечить людей. Я сидела в углу и «подключала» им свою энергию.

И мечтала встретиться с Вангой, знаменитой болгарской ясновидящей…

Много лет назад, по-моему, в 1974 году, мы были на гастролях в Болгарии, тогда же я снималась в фильме «Легенда о Тиле», где играла Катлин-ясновидящую. В фильме есть монолог-ясновидение, где Катлин предсказывает, что родится Карл, он будет таким-то, а Тиль – таким-то. Как это играть?.. Начиталась Бодлера, а он пишет, что есть травы, которые, когда их куришь, одурманивают мозг – тоненькую рясочку самоанализа, мешающую окунуться в подсознание. И когда снимали сцену ясновидения Катлин, я играла там полусон, транс, потусторонность.

В Болгарии был устроен прием, нас принимал Тодор Живков. Я оказалась рядом с ним, он меня все время бил по коленке, мол, ты хорошая актриса. Я при каждом ударе вздрагивала, но решила воспользоваться соседством и попросила помочь встретиться с Вангой. Живков велел референтам организовать поездку.

Я поехала к Ванге с одним философом, Любеном (он тогда писал доклады Живкову). Как мне велели накануне, ночью я положила под подушку кусочек сахара. Утром мы выехали в город Петрич, на границу с Грецией, и даже не в сам город, а в ущелье, где в летнем доме жила Ванга. По толпе около дома я поняла, что она здесь. Мы вошли.

Ванга была на открытой веранде, по периметру которой были установлены лавки. На них сидели простые деревенские бабы с какими-то золотушными детьми. Ванга как раз рассказывала им, как только что отдыхала на Черном море.

Голос уверенный, громкий. Хозяйка! И почему-то она била себя по коленке. Вспомнив Живкова, я решила, что это, возможно, характерный болгарский жест. Время от времени Ванга что-то доставала из кармана и нюхала. Я подумала, что сахар-то ей неважен, а вот то, что она сейчас нюхает, и есть допинг, который связывает ее с мистическим миром. Позже ее секретарша сказала мне, что это было обыкновенное туалетное мыло, его Ванге только что подарили, ей просто был приятен его аромат.

Я почувствовала себя крайне неуютно и подумала: а зачем мне все это нужно, что, собственно, Ванга мне может сказать такого, чего я сама о себе не знаю? Но было поздно. Ванга уже взяла мой сахар и громко спросила, есть ли у меня отец. Я

кивнула. Она даже не слышала моего голоса, а уже твердила: «Да, но он умер, вот он тут стоит. А у отца есть брат Иван?» Да, братьев было несколько, и Иван тоже. И ее голос: «Да, но он умер, вот он стоит. А у матери есть еще муж?» Я кивнула. «Да, но он тоже умер, вот он стоит…» И все присутствующие это тоже слушают… Я шепнула Любену, что не хочу, чтобы она говорила о моей судьбе. Ванга как бы это почувствовала и стала разговаривать с Любеном о нем самом, о его науке. Она сказала, что ему не нужно заниматься политикой и писать доклады для других, что он должен работать над книгой по философии, и стала в разговоре употреблять какие-то современные философские термины, которых она и не должна была бы знать. Любен стоял перед ней, как школьник.

А потом, не переключаясь, она заговорила обо мне. Спросила вдруг, почему она видит меня в военной форме, и описала костюм Ангелики из фильма «Щит и меч». Она не знала, что я актриса. Я сказала, что это роль, одна из ролей. Она спросила: «А что ты здесь делаешь?» – «Приехала с театром на гастроли». – «А много ли вас приехало?» – «Человек сорок». – «Нет, больше, я вижу, что там около ста». Потом мы подсчитали – действительно, так оно и было. «А какой вы сегодня играете спектакль?» – «„Добрый человек из Сезуана“». – «Как, по-твоему, есть добрые люди?» Я говорю, не знаю, может быть, и есть. Она мне: «Нет, нет добрых людей. Впрочем, это шутка». Потом встала, обняла меня, сказала какие-то вещи, казалось бы, ничего не значащие в жизни, провела рукой по моей спине и велела не ходить на каблуках, и все будет хорошо. Голос у нее все время был уверенный.

Когда мы вышли от Ванги, Любен закурил, у него тряслись руки. А я думала о том, что неправильно сыграла сцену ясновидения. Нужна была иная сила уверенности и иной голос.

…В Москву вернулась совершенно другой, меня никто не узнавал. Вернулась человеком более спокойным. У меня не было вопроса отца Сергия – есть ли что-то там, за чертой, а был ответ Гамлета – да, есть.

Откуда в человеческой психике страсть к мистике, к чуду? Может быть, в нас атавизмом аукается древняя духовная традиция? Но ведь наша культура – это всего лишь совокупный духовный опыт человечества. Всегда в культуре разных эпох сосуществовали разум и чудо, знание и слепая вера, прагматизм и романтика, рассудочность и интуиция, аскетизм и чувственность.

XX век дал нам возможность проникнуть в глубинные тайны Природы и Вселенной, но почему чем дальше идут эти открытия, тем сильнее восстает мистика? Поняв что-то, мы опять стоим над бездной непостижимости.

Я стараюсь «плыть по течению», ибо давно поняла, что планировать жизнь бессмысленно, – любой сбой в запланированном существовании вызывает кризис. Этот закон – всеобщий, я его помню еще по изучению политэкономии в университете. Любая запланированность убивает неожиданность. Или ты можешь неожиданность, случай не заметить, пропустить. Мне кажется, что свой страх перед абсурдностью мироустройства можно побороть только фатальностью, то есть следует принимать жизнь такой, какая она есть. Научиться ценить момент и пытаться любую неожиданность, случай использовать в своих интересах. И при этом не убивать свою волю, иначе остановишься – вечное наше «а за-а-ачем?..» – и сомнения сделают жизнь совсем бессмысленной. Воля, как известно, всегда динамична, активна, всегда тяготеет к направлению. Воля всегда индивидуальна и окрашена только собственным желанием. Хотеть – значит мочь, как говорили древние.

Я пишу эти избитые истины, чтобы подхлестнуть и себя к действию, а то все чаще и чаще – словами Бродского:

Я не то что схожу с ума, но устал за лето.
За рубашкой в комод полезешь, и день потерян…

«…Остановись, мгновенье! Ты не столь прекрасно, сколько ты неповторимо…» (Иосиф Бродский)

1

1990 год. Неожиданно раздается звонок: «Это говорит Иосиф Бродский. Мы с вами не знакомы, но я хотел бы вас пригласить на вечер, посвященный столетию Ахматовой, который я устраиваю в Театре Поэзии в Бостоне». Я спросила: «А кто еще там будет?» – «Анатолий Найман, я, вы. И с американской стороны – актеры и переводчики».

Оформляя эту поездку, я все думала: что бы подарить Бродскому? И когда пошла за билетом, заглянула в «Букинист» недалеко от площади Маяковского. Я знала, что Бродский преподает теорию стихосложения в американских университетах, и, как нарочно, мне попались два сборника XIX века по теории и философии стихосложения. О, думаю, прекрасно! Покупаю и провожу их со страхом через таможню.

Хотя юбилей Ахматовой был в июне 1989 года, Бродский устроил вечер через полгода, 18 февраля 1990-го.

Мы с Анатолием Найманом приехали в Бостон, в Гарвардский университет за неделю до вечера. Я помню огромные сугробы, расчищенные дорожки, красные каменные дома, белок, которые никого не боялись. А по расчищенным снежным дорожкам из библиотеки – в столовую, из столовой – на лекцию бегали студенты в башмаках на босу ногу, в майках и шортах.

В Бостоне я была не первый раз. Кажется, за год до того в городском театре мы играли «Федру». Но тогда я жила в гостинице, надо было много работать. А тут нас с Найманом поселили в прекрасный старый двухэтажный гостевой дом в викторианском стиле, с милым служителем, который готовил нам завтраки. Можно было ничего не делать, гулять, ходить на званые ужины.

Вот мы и гуляли подолгу; я все время расспрашивала Наймана про Ахматову, и по его рассказам у меня сложилось ощущение некой его «близорукости» – из-за слишком близкого расстояния (такое же ощущение, кстати, возникает, когда читаешь записки современников о Пушкине или о Достоевском).

Это мое ощущение подтвердилось и позднее, когда я читала наймановские воспоминания. Видимо, о близких людях писать не стоит, ибо надо все время держать себя в узде.

Обедали мы в профессорском клубе. Однажды я пришла, а там, в одном из залов, выпивают. Я тоже выпила и закусила, ко мне кто-то подошел. Я говорю: «Я не понимаю по-английски. Вы говорите по-французски?» – «Нет». Так пообщались. Потом пришел Найман, и выяснилось, что я присоседилась к какому-то колледжу, который справлял юбилей… Вот такую мы вели жизнь. Бродский не появлялся.

Наступил вечер Ахматовой. Может быть, потому, что я уже выступала в этом Театре Поэзии и знала, что туда приходят люди заинтересованные, я не волновалась. Взяла книжки, привезенные в подарок Бродскому, и мы пошли.

…Сорок минут до начала концерта. Мы все сидим в пустом зале и ждем Бродского, который должен распределить, кто за кем выступает. А его нет. Наконец появляется. Устроитель подводит его ко мне, мы знакомимся, я ему протягиваю две книжки и говорю: «А вот это я вам привезла из Москвы». Он, как вчерашнюю газету, не глядя кинул куда-то за спину. Я подумала: «Ну, уж это слишком!» Бродский говорит: «Последовательность такая – сначала стихи читаются по-английски, потом по-русски. Все сидим на сцене, русские (нас было трое) – слева, американцы справа. В конце первого отделения – „Реквием“». Тут я встряла: «„Реквием“ – сначала по-русски!» Он отвечает: «Нет-нет, как всегда, сначала по-английски». Я говорю: «Тогда я его не буду читать». Он снисходительно пожал плечами, но спорить было некогда, и сказал: «Хорошо!» И мы сразу ринулись на сцену.

Переполненный зал, хороший, но настороженный. Много русских. Бродский читает Ахматову так же, как свои стихи, – поет, соединяет строчки. Чтение на слух – монотонное, не подчеркиваются ни мысль, ни метафора, ни подробность, не расставляются логические акценты, не выделяется конец строфы. И только – неожиданный обрыв на последнем слове, как спотыкание… Найман читает по-другому, но тоже в основном поет. И мне вспоминается фраза Мандельштама: «Голосом работает поэт, голосом». Американцы читают по-разному. Одна актриса начала «Звенела музыка в саду…» и последние строчки – «Благослови же небеса – / Ты первый раз одна с любимым» – произносит с надрывом, почти со слезами. Дальше я по-русски читаю это же стихотворение как очень далекое воспоминание – еле слышный напев, прозрачно-акварельные краски… Зал зашевелился. Поняв, что зрители хорошо реагируют на ранние ахматовские стихи, поданные в такой манере, следующая

американка читает «Сжала руки под темной вуалью…» так же прозрачно и легко, как я – предыдущее. Потом – моя очередь. А я помню, что Ахматова спустя годы терпеть не могла это стихотворение. И тогда я, войдя в образ старой Ахматовой, – надменным, скрипучим голосом, выделяя твердое петербургское «г», почти шаржируя, прочитала: «Сжа-ла ру-ки под те-мной ву-алью». Сажусь на место. Бродский мне – тем же голосом старой Ахматовой: «По-тря-са-юще…» В общем, когда я прочла «Реквием», английский вариант уже почти не слушали. Старалась я в основном для Бродского, играла перед ним Ахматову – какой она представляется мне в разные периоды ее жизни.

После вечера был «party» – прием. Бродского обступают пожилые американки, в золоте, с вытравленными уложенными волосами, говорят пошлости, много русских с комплиментами. Бродский, судя по разным воспоминаниям, не стеснялся «отшивать». А тут – нет: слушает, улыбается, курит, пьет водку и все больше бледнеет. Я подумала: «Уйду!» Подошла к нему и говорю: «Иосиф! Я ухожу и хочу вас поблагодарить за это приглашение. Но мне жаль, что вы бросили те две книжки, потому что я их привезла вам в память об Илье Авербахе, который мне о вас рассказывал». У него посветлели глаза: «Авербах! Нет-нет, эти книжки мне нужны, я обратил на них внимание, спасибо». Я, видя, что он потеплел, признаюсь: «Все последнее лето я зачитывалась вашими стихами». Он опять закрылся, как раковина. И тогда я, немного разозлившись, говорю: «Знаете, Иосиф! Я тоже терпеть не могу, когда после спектакля говорят комплименты, это всегда пошло выглядит. Но когда говорят друг другу профессионалы – это другое. Ведь сегодня, простите, но мы оба были только исполнителями». – «Да-да…» – согласился он.

После этого мы еще неделю жили в Гарварде, Бродский опять не появлялся…

Наступило лето, и кто-то привез мне книжку стихов Бродского с надписью: «Алле Демидовой от Иосифа Demi-Dieu – с нежностью и признательностью. 9 июня 1990 года, Амхерст. *Иосиф Бродский*».

2

Прошло еще несколько лет. Я в Монреале, в гостинице – лежу и страдаю бессонницей. Кручу 49 программ телевидения и вдруг слышу… свой голос. И вижу американский фильм об Ахматовой с отрывками из нашего концерта. Причем фильмография Ахматовой – уникальная. Например, куски похорон в Комарове.

Мне как-то рассказывал кинодокументалист Семен Аранович – это был друг нашего дома, – как во время съемок фильма о Горьком он случайно узнал, что в Ленинград привозят гроб с телом Ахматовой.

Он говорил: «Я взял оператора, и рано утром мы поехали на аэродром. Была мартовская поземка, утренняя изморозь. Подъехал старый тупоносый автобус, из него вышли невыспавшиеся писатели в тесных, „севших“ после химчистки дубленках, – они приехали встречать тело Ахматовой. Я толкаю своего оператора: „Снимай!“ Садится самолет, и по багажной квитанции писатели получают деревянный ящик, который потом не входит в автобус. Наконец втащили. Автобус едет в Союз писателей. Там панихида, народу немного. Выступает пьяная Берггольц. Мы снимаем. Потом – на следующий день, утром – панихида в церкви. Там отпевают не только Ахматову, а кого-то еще. Между тем появляется итальянское телевидение, и во время отпевания Ахматовой становится очень тесно. Я вижу своего оператора издали и только машу ему: „Снимай! Снимай!“ Вдруг меня кто-то хватает за грудки и бьет спиной о клирос, летят пуговицы. А человек, перемежая матом, кричит: „Где вы были, трам-та-там, когда она была жива?! Что вы, как коршуны, налетели, когда она умерла! Перестаньте снимать!“ Это Лев Николаевич Гумилев… День был мартовский, короткий. Все быстро погрузились в автобусы и помчались в Комарово – это в часе езды от города. Народу осталось мало. За окнами автобусов – опять мокрый снег и изморозь, кое-где уже проглядывает земля. Все черно-белое. Очень красиво. Приезжаем на комаровское кладбище. Там, среди сугробов, вытоптана дорожка к задней стене. Проходим гуськом. Дудин, Сергей Михалков что-то говорят. Гроб, как почти всегда бывает зимой, не влезает в яму – его вталкивают. Потом писатели в темных пальто рассыпались по рыхлому снегу кладбища – пошли навещать своих. Мы снимаем, хотя уже темнеет.

Наконец все уезжают. Мы курим, обговариваем, что успели снять, что нет. Вдруг подходит человек, просит закурить. Его забыли. Это Гумилев. Назавтра я стал монтировать, получилось очень хорошо. А дня через два пришел в монтажную что-то доклеить и узнал, что фильм арестован. Из сейфа он исчез, где он – я так и не знаю».

Так рассказывал когда-то Семен Аранович. Но где этот фильм – неизвестно до сих пор. А вот куски той знакомой мне истории я вдруг увидела в американском фильме про Ахматову, лежа ночью в монреальской гостинице. Может быть, это срезки фильма, который снял Аранович?

Я лежала тогда, смотрела телевизор и думала: «Кто меня так прекрасно дублирует?» Мой голос не заглушен, но в то же время слышен перевод. И тембр – очень красивый, интеллигентный, без американских открытых гласных.

То ли мысль обладает энергией притяжения, то ли наоборот – не знаю. Но через несколько дней раздается звонок: «Это говорит Клер Блюм. Я вас озвучивала в американском телевизионном фильме об Ахматовой. Вы мне очень понравились, давайте вместе работать. Приезжайте в Нью-Йорк». Я говорю: «Я не могу приехать – у меня нет визы. А вот вы в Москву приезжайте».

В Москве я спросила Виталия Вульфа, кто такая Клер Блюм. Он мне объясняет: «Алла, вы, как всегда, ничего не знаете. Это звезда чаплинского фильма „Огни рампы“. Она играла танцовщицу Терри». Я думаю: «Ей же 250 лет! Приедет какая-нибудь старушка, и какой спектакль я буду с ней играть?!» Проходит время, раздается звонок в дверь, и входит Клер Блюм. Миниатюрная интеллигентная женщина, выглядит прекрасно – моложе меня. С ней дочь Анна Стайгер – сопрано из Ковент-Гардена, огромного роста, очень похожа на отца Рода Стайгера, и продюсер. Мы сидим за чайным столом и обсуждаем, что можем сделать. Я говорю: «Давайте возьмем два высоких женских поэтических голоса – Ахматову и Цветаеву. Вы по-английски, я по-русски, а Анна споет ахматовский цикл Прокофьева и цветаевский – Шостаковича». Анна сразу заявила, что она первый раз в России и никогда в жизни не выучит русский текст, но потом она пела – пела по-русски, и очень хорошо.

Я сказала Клер, чтобы она нашла для себя переводы, а я подстроюсь под них с русским текстом. К сожалению, она выбрала не самые мои любимые стихи. Но другие, как объяснила Клер, переведены плохо.

Спустя какое-то время я приехала в Нью-Йорк, и мы довольно долго репетировали у Клер – в маленькой квартире на высоком этаже, из окон которой открывался очень хороший вид на Центральный парк.

С этой поэтической программой мы объездили всю Америку: и Бостон, и Вашингтон, и Чикаго, и Нью-Йорк, и другое побережье – Майами, Лос-Анджелес, Сан-Франциско… Приехав в Майами, я думала: «Зачем мы нужны этой отдыхающей публике?» Но нас принимали удивительно! Меня американцы не знали, но, видимо, решили, что такая «звезда» как Клер и русскую актрису выбрала себе по росту. Даже на Бродвее огромный зал «Симфони Спейс» (это не центральный зал Бродвея, где играют мюзиклы, а сцена,

на которой идут модерн-балеты) был переполнен.

…Как-то под Новый год мне вдруг позвонила Клер Блюм и говорит: «Может, мы еще что-нибудь сделаем?» Может быть – «е. б. ж.», как писал Толстой в своих дневниках…

3

В Бостоне, в городском театре, мы играли «Федру». После спектакля мне говорят, что меня ждет какая-то женщина из публики. Я ненавижу эти встречи с незнакомыми людьми, но тем не менее… Входит пожилая женщина, говорит мне о своих впечатлениях от спектакля.

Я ее слушаю вполуха, наконец понимаю, что она из послевоенной эмиграции. Анастасия Борисовна Дубровская, жена какого-то мхатовского актера, игравшего в «Днях Турбиных». Она мне вкратце рассказывает свою историю и говорит: «Я хочу вам подарить вот этот кулон». И дает мне медальон Фаберже с бриллиантиками, на одной стороне которого выгравировано: «XXV лет сценической деятельности. М.М. Блюменталь-Тамариной от друзей и товарищей: Савиной, Варламова, Давыдова, Петровского». Я говорю: «Я никогда не возьму этот медальон!» Она: «Я выполняю предсмертную просьбу моей подруги, жены Всеволода Александровича, сына Блюменталь-Тамариной».

После войны, когда наши войска вошли в Германию, труп Блюменталь-Тамарина нашли в лесу – то ли самоубийство, то ли повесили русские. А жена его, Инна Александровна, урожденная Лощилина, вместе с Дубровской уехала в Америку. Лощилина начинала как балерина, но потом обе они попали в нью-йоркский эмигрантский драматический театр, который просуществовал два года (я вообще заметила, что эмигрантские театры – в Германии, в Париже – существуют только два года. Если, по Станиславскому, обычный театр проходит двадцатилетний цикл, то эмигрантские живут спрессованно: собирают труппу, вроде бы появляется публика, но через два года они рассыпаются).

Когда Инна Александровна умирала от рака, она попросила подругу: «У меня есть от мужа кое-какие вещи, я хочу, чтобы ты ими распорядилась. И вот этот медальон ты должна подарить русской актрисе, чтобы он вернулся в Россию…» Так Анастасия Дубровская стала ее душеприказчицей.

Выслушав этот рассказ, я сказала: «Ну хорошо. Давайте я возьму медальон, с тем чтобы потом передать молодой актрисе, или дам наказ своим родственникам – если сама не успею, чтобы

была преемственность».

Я спросила, почему Анастасия Борисовна решила передать медальон именно мне, ведь многие же гастролируют в Америке. Она говорит: «Дело в том, что за год до того вы были здесь на вечере поэзии и вас видела Инна Александровна – она мне тогда сказала вашу фамилию. И когда через год я увидела афишу „Федры“ с вашим именем, я пошла и на всякий случай взяла с собой этот медальон. И вот теперь я с легким сердцем отдаю его вам».

Проходит какое-то время, Анастасия Борисовна присылает мне фотографии Блюменталь-Тамарина в разных ролях и его переписку с Шаляпиным. Я даже хотела писать об этом статью в журнал «Театр», но руки не дошли.

Потом она приехала в Москву (первый раз после своей эмиграции!), жила у меня неделю, ходила в церковь на улице Неждановой.

Мы с ней были не только разных поколений, но главное – разных мироощущений. Она – очень верующая, очень простая. Я бы хотела, чтобы такая женщина была у нас домоправительницей, распоряжалась моей бытовой жизнью. По утрам на кухне она очень хорошо беседовала с моими домашними. Обычно, когда у меня живут чужие люди, я моментально куда-нибудь уезжаю – боюсь бытового общения, а тут она мне не только не мешала, наоборот – мне было очень комфортно душевно.

Анастасия Борисовна уехала. Мы переписывались. Прошло еще какое-то время. Приезжает ее сын, оператор, и говорит, что она умерла. И привозит уже ее завещание – уникальную брошку: римское «L» (50) выложено бриллиантиками и написано: «М.Н. Ермоловой 1870–1920 от артистов Малого театра». Она была подарена ей на 50-летие ее сценической деятельности. А по прошествии лет передарена другой актрисе с текстом, помещенным там же, на обороте брошки, на маленькой металлической табличке: «М.М. Блюменталь-Тамариной 1887–1937».

Я эти вещи не ношу – ни ту, ни другую, но память у меня осталась.

Недавно, перебирая «бумажки», я нашла свое письмо, не отправленное Анастасии Борисовне. Я не часто пишу письма – для меня большая проблема купить марку и найти почтовый ящик, особенно в чужой стране…

Это письмо написано весной 1991 года, на гастролях в Испании. Теперь оно стало свидетельством времени.

Дорогая Анастасия Борисовна! Здравствуйте!

Надеюсь, что Вы здоровы и у Вас все хорошо.

Пишу из Мадрида. Опять играем «Бориса Годунова». Я Вам, по-моему, говорила, что Годунова играет Николай Губенко. Он – министр культуры СССР. Зрители на это очень реагируют. В Европе это, как Вы понимаете, для них нереально. Когда я летом была в Авиньоне на фестивале, там был прием у министра культуры Франции, так перед приемом специальной службой были проверены все уголки и выходы из дома. Несколько рядов оцепления и т. д. Правда, на следующий день это не помешало министру поучаствовать как актеру (он – бывший актер и работал в свое время с Антуаном Витезом) в вечере памяти Витеза и сидеть на сцене рядом со мной.

Наш министр ходит без всяких провожатых, но стал таким махровым чиновником правого толка, что диву даешься: как быстро власть портит человека.

Публики, как ни странно, мало. Но наши гастроли совпали здесь с Пасхой и Страстной неделей. Кто уехал на каникулы, кто в такие дни не ходит в театр. В этом смысле организовано все плохо. В остальном – ничего. Живем в прекрасных гостиницах, много свободного времени и есть какие-то деньги.

В Испании я второй раз, и у меня тут двоюродная сестра. Она давно, еще в Москве, вышла замуж за испанца и с 60-го года живет в Мадриде. Преподает в университете, а муж переводит русскую классику. Сейчас – «Доктора Живаго». Очень милые люди. К сожалению, он – испанский коммунист, поэтому для него Идея – превыше всего, но… о политике мы не говорим.

В Москве – плохо. Страшно. Особенно вечером гулять с собакой. Почти голод. Во всяком случае, в магазинах ничего нет. Я привожу с гастролей супы в пакетах. Этим спасаемся. Плохо моим животным, нет мяса. Но им я пока тоже привожу их кошачье-собачью еду. Мне жаловаться грех. Но болит душа за остальных. Особенно за стариков, у которых маленькая пенсия. Но утром в окно я вижу, как они бредут с кошелками за молоком. Это пока недорого и утром можно, постояв в очереди, купить. Мама спасается в университетской столовой. Так все как-то приспосабливаются. Но главное – душевная усталость, когда нет веры в какие-то изменения к лучшему.

Мои друзья и знакомые разъехались в разные

стороны: кто на время – читать лекции в Сорбонне или в Италии, кто – продавать свои картины в Париже, и там пока живут с семьями. Кто – каким-то образом где-то снимается. Это пока не эмиграция, а «на время», как уезжали «на время» в двадцатые годы.

Мы тоже вернемся сейчас на пять дней в Москву и опять едем с «Годуновым» в Португалию. Легче, конечно, переехать в Лиссабон из Мадрида – это рядом, но наша система до таких вольностей еще не дошла, и мы обязаны ехать через Москву из-за каких-то виз.

Глупо! Недаром нашу страну сейчас зовут Абсурдистан. В конце апреля я поеду в Италию на какой-то симпозиум по культуре, а в мае – в Москве. Спектакли и съемки. Я Вам, по-моему, писала, что начинаю сниматься в «Бесах» по Достоевскому. Я – Хромоножка.

До Испании мы были на гастролях в Штутгарте, и там я видела бродвейский спектакль «На цыпочках» (не знаю, как он называется по-английски). Очень лихо закрученное шоу о русском классическом балете и об американской классической чечетке. Мы играли рядом (даже артистическое кафе было общее). Их принимали лучше, но наш спектакль, мне кажется, глубже.

Любимов ехать в Москву не хочет, поэтому мы и гастролируем. Он стал скорее организатором, чем творцом. Греки платят деньги, чтобы он со мной поставил «Электру» для греческого театрального фестиваля, но это в 92-м году, летом. Там, кстати, будут три «Электры»: английская, наша и греческая. Такое соревнование. Но – надо дожить. Я так далеко не заглядываю.

Перед отъездом сюда сдала книжку в издательство. Условное название – «Тени Зазеркалья». О театре, ролях и актерах. Но выйдет тоже в 92-м году. У нас всё медленно. И так во всем. Как русский самовар: долго-долго не закипает (надо и разжигать, и продувать и т. д.), а потом долго-долго не остывает.

Анастасия Борисовна, письмо кончаю. Больше в номере нет бумаги. Ваши ребята, конечно, не объявились. Бог с ними! Но в следующий раз с оказией ничего мне не посылайте, это ненадежно. Мне приятно Ваше внимание, но я пока, слава богу, езжу и что-то зарабатываю. Помните у Чехова: «Немного, но на жизнь хватает». Обнимаю Вас. Не болейте. Скоро наша Пасха. Христос Воскрес!

P.S. Анастасия Борисовна, если нетрудно, позвоните, пожалуйста, в Амхерст Вике Швейцер и поблагодарите от моего имени за кассету Иосифа Бродского, которую она прислала мне. У меня нет ее адреса. Она очень хороший человек.

Антуан Витез. «Федра»

1

Когда Вася Катанян дал мне прочитать переписку Эльзы Триоле с Лилей Брик, я обратила внимание, что там часто мелькает имя Антуана Витеза. Особенно в 60-70-е годы. То Витез приезжает к Эльзе с какими-то детьми (у него к тому времени была маленькая дочка), то просто – «заходил Антуан Витез», то – «мы едем смотреть его постановку в Марсель» или «видели его спектакли „Клоп“ и „Баня“ в Марселе. Очень хорошо и интересно». И подробное описание этих спектаклей.

В 1963 году у Арагона вышли два тома «Истории взаимоотношений Франции и СССР». Тогда Витез был секретарем Арагона, подбирал иллюстрации к этой «Истории…» и часто ездил в Москву. Он выучил русский язык, переводил Маяковского – не только пьесы, но и стихи. Приходил к Лиле Юрьевне Брик.

В последние же годы, когда Витез приезжал в Москву, Вася Катанян просил его расшифровать некоторые имена, упомянутые в переписке. Витез все помнил: людей, события, годы… Там же, у Васи, он как-то взял с полки том Арагона «Elsa» и прочитал свое любимое стихотворение «Mon sombre amour d'orange amère». Вообще читал он стихи очень хорошо – монотонно, но удивительно красиво.

Собственно, познакомилась я с Витезом намного раньше, в Париже. В 1977 году «Таганка» ездила на гастроли в Париж. Играли мы в театре «Шайо», где директором потом был Антуан Витез. А в то время он работал в Бобини́, на краю города, куда мы с моими новыми французскими друзьями ездили смотреть его экспериментальные спектакли.

Позже Витез стал художественным руководителем, по-французски – директором, театра «Шайо». И мы с человеком из посольства ходили в «Шайо» на переговоры – Витез уже тогда хотел работать вместе. Однажды пришли, а у Витеза – сотрясение мозга, он упал, сильно ушибся, но, несмотря на это, слушал нас очень внимательно. Потом сказал, что приедет в Москву и мы поговорим всерьез. На прощание он подарил мне видеокассету со своими спектаклями.

Его «Антигону» я запомнила надолго… Полулагерные железные кровати вдоль всей сцены, окна с жалюзи, через которые пробивается резкий свет. По этим световым контрастным

полосам понимаешь, что все происходит на юге. Иногда жалюзи приподнимаются, и видно, что за окнами идет какая-то другая, городская жизнь. По изобразительному ряду, мизансценам и необыкновенной световой партитуре это был театр совершенно иных выразительных средств, чем тот, к которому мы привыкли.

В «Шайо» я посмотрела в его постановке «Свадьбу Фигаро» со знаменитым Фонтана в главной роли. Во втором акте, в сцене «ночи ошибок», переодеваний, меня поразил свет – странный, мерцающий (тогда софиты с холодным светом были еще неизвестны театру, и я впервые их увидела), и движения персонажей были какие-то нереальные, «неправильные». Потом Витез объяснил, что это создавалось за счет медленного вращения большого круга в одну сторону; а внутри большого круга был круг поменьше, который крутился в другую сторону. И когда актеры попадали на эти круги – непонятно было, в какую сторону они идут. Сценографом этого спектакля был грек Яннис Коккос. Фонтана играл главную роль, и «мотором» спектакля, конечно, был он. Такая у него была неиссякаемая энергия! Он потом перешел вместе с Витезом в «Комеди Франсез», играл там первые роли (я его видела, например, в «Лорензаччо») и, заболев СПИДом, умер, начав репетировать и не успев сыграть Арбенина у Анатолия Васильева в «Маскараде».

…Прошло какое-то время. Мы стали выбирать пьесу для совместной работы, Витез предложил мне прочитать пьесы Мариво, которые уже когда-то ставил. Я прочитала Мариво, русские переводы – ужасны, рассчитаны на старый провинциальный театр. И я не очень поверила, что в сочетании жесткого постановочного языка Витеза с этими архаичными переводами может родиться что-то интересное.

Витез приехал в Москву, и я ему об этом сказала. Он согласился и, посмотрев цветаевскую «Федру», которую мы сделали тогда на Таганке с Романом Виктюком, предложил: «Давайте тоже поставим „Федру“, но Расина». К тому времени он уже был директором «Комеди Франсез» и пригласил меня во Францию для знакомства с труппой.

Он пытался влить в этот театр новую струю, привел с собой своих учеников – молодых актеров Митровицу, Фонтана, Валери Древиль. Он решил, что Федру я буду играть на русском – ведь она иностранка среди греков, хотел построить спектакль на жестком соединении культур, манер исполнения, разных актерских школ и разных языков.

Для того чтобы было удобно репетировать, я должна была выучить французский язык. Я приехала в Париж. Витез оплатил мои занятия французским в специальной школе для иностранцев,

оплатил проживание. Каждый вечер я ходила смотреть спектакли «Комеди Франсез», сидела на месте Витеза в первом ряду амфитеатра. Иногда приходил он, с ним смотреть было интереснее – время от времени я могла что-то спрашивать. Ну, например, мы смотрели «Много шума из ничего» – спектакль, поставленный до Витеза. Спектакль – изумительный, куртуазный, с костюмами Живанши, выполненными в стиле двадцатых годов: льющийся крепдешин, аккуратные прически, смокинги.

В «Комеди Франсез» почти всегда бывает два занавеса: один постоянный, а второй – сделанный для конкретного спектакля. В начале спектакля «Много шума из ничего» в складках второго, шелкового занавеса кто-то копошился. А когда занавес полностью открылся, стало видно, что это один из героев в облике английского лорда целуется со служанкой. Его играл удивительный актер Жак-Люк Боте. Когда по роли он падал на колени, чувствовалось, что у него болят ноги. Я тогда подумала: «Даже не забыл про английскую подагру!» На поклонах он хромал больше, чем в спектакле. Я спросила Витеза: «Это актерский принцип – выходить на поклон в образе?» Мне это понравилось, я и сама часто думала: как странно – сыграл трагедию, а потом улыбчиво кланяешься, мол, спасибо за аплодисменты. Но Витез ответил: «У него рак и метастазы в ногах. Он доживает последние дни…» Потом, слава богу, Жак-Люк Боте играл еще долго, сыграл у Витеза в «Лорензаччо», но мизансцены у него были статичные. Спектакль вообще был статичный.

…Жак-Люк Боте пережил Витеза и вместо умершего Фонтана играл Арбенина в «Маскараде», сидя уже в инвалидной коляске. На рисунок роли это очень ложилось и воспринималось как дополнительная краска.

Витез всегда работал с художником Яннисом Коккосом. Для его последнего спектакля в «Комеди Франсез» – «Жизнь Галилея» – Коккос придумал удивительное оформление: около левых кулис были декорации Средних веков, и действие в средневековых костюмах развивалось только там. А мимо этих кулис, через всю сцену, по диагонали, справа налево проходили какие-то странные люди в современных серых плащах. Потом действие постепенно переходило в центр, где были декорации XIX века, и наконец заканчивалось у правой кулисы, среди современных домов. И становилось понятно, что мужчины в серых плащах – это те, кто следит за наукой и за искусством. На мой взгляд, Антуан Витез воспользовался этим образом, зная не только историю Франции, но и советские дела. Ведь одно время он был членом Коммунистической партии Франции, однако после

XX съезда, как многие на Западе, вышел из нее. Впрочем, думаю, что коммунистом он стал скорее из-за своего философского восприятия жизни.

Когда я посмотрела все спектакли «Комеди Франсез», Витез решил меня познакомить с труппой. За кулисами этого театра намного интереснее, чем в фойе, – ведь здание строилось для Мольера. Все осталось как при Мольере: в репетиционных залах и гостиных стоит мебель того времени, висят картины, на лестницах между этажами мраморные скульптуры знаменитых актеров прошлого. Гримерные у sosieters – основных актеров – состоят из двух комнат со старой удивительной мебелью: комната для гримирования и комната для гостей. А в кабинете Витеза – кабинете Мольера – есть даже таз для умывания XVIII века.

В одной из гостиных Витез устроил в честь меня прием с шампанским. Пришли Фонтана, Жак-Люк Боте, пришли все прекрасные актеры «Комеди Франсез», кроме… женщин. Из актрис пришла только Натали Нерваль, но она, во-первых, русского происхождения и, во-вторых, в нашей «Федре» должна была играть Кормилицу. Витез «раскусил» эту «мизансцену» и сказал: «Алла, в „Комеди Франсез“ с „Федрой“ не получится. На этой сцене все-таки главное – сосьетеры, а они не хотят пускать чужую актрису на свою сцену. Давайте сначала сделаем это с русскими, а потом перенесем в „Одеон“, где часто играют интернациональные труппы».

И вот Антуан Витез приехал в Россию и с моей подачи в репетиционном зале «Ленкома» отбирал молодых московских актеров. Работал он быстро, потому что его ждали в других местах.

(Он каждый раз сообщал мне, где и как долго будет занят, чтобы мы вместе могли выбрать время для репетиции. Вот, например, записка Витеза ко мне, написанная еще в 1987 году: «Алле. Моя жизнь: Paul Claudel „Le Soulier de satin“. Репетиции с 1 марта 1987 по 9 июня 1987. Авиньон. Торонто. Афины. Сентябрь – „Отелло“ в Монреале. Октябрь, ноябрь, декабрь – работа в „Шайо“. Январь – Брюссель. Но обязательно встретимся в этом году. Художником утвержден Яннис Коккос, композитором – Жорж Апержмис, художником по свету – Патрис Тротье…» В конце он добавляет: «Нам достаточно будет месяца сценических репетиций».)

Странно, но я почти не помню распределения ролей. Помню, что Кормилицу должна была играть Натали Нерваль, Ипполита – Дима Певцов и какая-то совсем молоденькая актриса – Арикию. Для Витеза было важно, что Арикия очень молода. Помню, как в

перерывах между прослушиваниями актеров Витез приходил ко мне днем, благо мой дом был ближе от театра, чем его гостиница. Я его кормила обедом, а потом он часа полтора спал на диване в моей гостиной. Наша театральная система тогда была очень неповоротлива, все надо было согласовывать, а Витез мог приезжать в Москву не больше чем на неделю. И тогда он работал сутками.

С актерами ему было легко. «Актерские труппы, – говорил он, – напоминают французскую актерскую среду, но там, где есть постоянные труппы. Разница только в экономической организации. Во Франции всегда существует опасность безработицы». Он рассказывал, что, когда работал много лет назад в Театре Сатиры в Москве над «Тартюфом», ему достаточно было прочитать воспоминания Гольдони о театре – и все становилось понятно: сердечные отношения и социальное положение. «Ничего не изменилось в театральной среде. Я так же работал, как и во Франции, – вспоминал Витез, – правда, Станиславский у вас бог, принято много времени проводить за столом, происходит литературный разбор, а после этого – длинные репетиции. Но в основном работают немного. Как и в Париже, актеры бегают по заработкам на радио, в кино и на телевидение. Но есть исключения. Можно делать как Эфрос, который работает не по канонам. А у Плучека я работал как хотел. Советский Союз хоть и застывшая система, однако преимущество в том, что она не функционирует. Но индивидуальная инициатива есть, и это вызывает удивление. Из вашей системы нельзя вырваться, но можно „выкрутиться“. Везде безумный беспорядок. Власть выдыхается, она понимает, что ничего не может сделать, она только контролирует».

Московского «Тартюфа» он потом повторил в Париже. «Моя постановка во Франции – это копия русского „Тартюфа“. Я использовал многие находки русских актеров. В Москве я попросил актеров придумать сцену обыска. И они придумали так: вначале приходили полицейские, которые ломали мебель, начинался обыск – ужасный вандализм, и только после этого появлялся главный и говорил, что все арестованы. Во Франции я не мог это повторить буквально, так как не было денег на статистов. Но русские актеры ужасно смеялись, придумывая эту сцену. Людовик XIV и Советский Союз… – лучше всех противостояние актеров и тоталитаризма показал в своем „Тартюфе“ Любимов…»

Идея всегда притягивает талантливых людей – Наталья Шаховская принесла нам новый, прекрасный перевод «Федры». Витез сказал, что этот перевод почти адекватен александрийскому стиху Расина. Яннис Коккос и художник по свету Патрис Тротье сделали макет, гениальный не только по конструкции, но и по свету. Источник света должен был быть один – сверху, такой же яркий, как солнце. Для Витеза было очень важно это сценическое решение. Древнегреческая трагедия, как известно, развивалась от восхода до заката. И вот в начале «Федры» появлялись косые лучи восходящего солнца. Кулис не было, выход один – сзади, в глубине, почти в углу. Я должна была выходить из угла и идти, крадучись, по еще темной стене. Знаменитый монолог Федры – ее обращение к Солнцу (ведь она внучка Солнца) – произносился, когда свет над головой – в зените. Перед смертью Федры освещалась стена, противоположная той, что была в начале. Солнце садилось, и Федра умирала вместе с ним.

У меня сохранилась кассета, на которую Витез начитал все монологи Федры по-французски. Читал он размеренно, с красивой цезурой в середине. Каждая строчка – накат океанской волны. И даже потом, когда мы решили работать на русском, он хотел сохранить дыхание александрийского стиха, его тяжелую поступь. Он был очень музыкальным человеком – недаром писал стихи, для него было важно найти музыку текста. Мизансцены же диктовала сценография Коккоса.

Странно, что тема Федры меня притягивала к себе давно, задолго до Витеза и до репетиций над «Федрой» с Романом Виктюком. Как-то в конце семидесятых годов, когда мы с Высоцким уже репетировали «Игру для двоих» Теннесси Уильямса, я попросила его записать все мужские монологи из «Федры» Расина. Записали мы все это на плохой маленький магнитофон, правда, кто-то из радистов «Таганки» сказал, что запись можно «очистить». Мне тогда пришло в голову сделать такой спектакль: на сцене – одна Федра, а другие персонажи существуют только в ее сознании, и их голоса звучат в записи. Я в то время и не подозревала о «Медее» Хайнера Мюллера, а ведь у него Медея тоже все действие разговаривает с воображаемым Ясоном. Видимо, эта идея внутреннего монолога героини с другими персонажами носилась в воздухе.

Прошло несколько лет, и я рассказала о своем замысле Витезу, отдала ему пленку с голосом Высоцкого. Она так и осталась у него. После смерти Витеза я спрашивала о ней его близких, но никто ничего не знал. Может быть, эту пленку еще можно найти?..

Как-то раз Витез приехал в Москву с Яннисом Коккосом и художником по свету Патрисом Тротье. Наше Министерство культуры предложило им выбрать для «Федры» любую театральную сцену. Они посмотрели ефремовский МХАТ, «Ленком» и остановились на Театре имени Пушкина, решив сыграть «Федру» в память Таирова и Коонен. Потому и макет Коккос сделал как бы треугольный, сильно уходящий в глубину – ведь сцена этого театра тоже очень глубокая. Но осветительного прибора для «яркого солнца», которое нужно было в спектакле, в Москве не оказалось. Поскольку другом Витеза был тогдашний министр культуры Франции Жак Ланг, договорились, что Министерство культуры Франции подарит Театру имени Пушкина осветительный прибор, который послужит солнцем для «Федры».

Переговоры между двумя министерствами культуры велись долго. У меня в бумагах нашлась записка от Антуана, переданная через французское посольство в Москве:

> *23 апреля 1990 года*
>
> Как согласовано во время нашей командировки в Москве (12–15 апреля), мы изучили все технические проблемы… Общая сумма не превысит 80 000 франков. С другой стороны, возможен прием «Федры» Театром Европы. Нами рассматривается также и европейский тур под эгидой Союза европейских театров, что даст возможность использовать систему бартера, предлагаемую СТД СССР в том случае, если французская сторона возьмет на себя покупку добавочного электрического оборудования.
>
> С дружеским приветом
>
> *Антуан Витез, Яннис Коккос, Патрис Тротье и другие.*

Это последняя записка, которую я получила от Витеза. Через неделю он умер.

3

Апрель 1990 года, Москва. Накануне отъезда Витеза в Париж была Пасха. Ночью мы пошли в церковь на улице Неждановой – он, Коккос и я. Там я встретила своих друзей – Игоря и Нину Виноградовых. Они пригласили нас к себе – разговляться. Служба шла очень долго, Виноградовы всё не уходили, и мне уже становилось неловко – я понимала, что Витез устал, но у меня

дома ничего пасхального не было. Наконец часа в четыре утра мы поехали на улицу Рылеева к Виноградовым. Храм Христа Спасителя тогда еще не восстановили, и я помню, как люди шли по пустому пространству недавнего бассейна со свечками – они несли зажженные свечки из церквей домой. Это шествие было очень красиво и выглядело очень по-московски. Особенно это понравилось Коккосу, и они с Витезом поговорили о ритуальном действе. Приехали к Виноградовым, разговелись. Потом я отвезла Витеза и Коккоса в гостиницу «Украина». Уже рассвело. Мы попрощались, расцеловались и расстались до 26 июля, когда должны были начаться сценические репетиции.

Последнюю свою фразу при этом прощании я запомнила, потому что она мне аукнулась через месяц. Я сказала Витезу: «Даже если у нас по каким-либо причинам не будет „Федры“ – я счастлива, что судьба меня свела с вами». Потом, в мае, я уехала в Ялту, а когда вернулась, кто-то мне сказал, что по радио было сообщение: умер Антуан Витез.

21 июля 1990 года в Авиньоне был вечер его памяти. Пригласили и меня, я должна была читать монолог цветаевской Федры. На сцене сидели все актеры, когда-либо работавшие с Витезом, и даже министр культуры Жак Ланг, который тоже раньше был актером. Все выходили на авансцену один за другим и читали свой текст по бумажке. Актер, который только вчера играл «Жизнь Галилея», встал и прочитал свой монолог, глядя в текст. У меня же не было ни листа, ни папки. Я думала: у кого попросить?! Но слева от меня сидел Жак Ланг, которого так охраняли, как, наверное, не охраняли даже Сталина, а справа – актриса «Комеди Франсез», которая повернулась ко мне в три четверти, мол, зачем здесь эта русская?.. В общем, я вышла и начала говорить по-французски, что через пять дней, 26 июля, мы с Витезом должны были начать репетировать «Федру»… и вдруг слышу откуда-то издалека (а зал огромный) полупьяный голос: «Что она говорит? Я ничего не понимаю! Что это за акцент?!» Ведь французы терпеть не могут, когда иностранцы говорят на их языке.

И тогда я, разозлившись, сказала, что прочитаю монолог Федры по-русски. В первом ряду сидели жена и дочь Витеза и Элизабет Леонетти, его неизменная помощница. И вот я стала читать – и увидела, как они плачут… Хотя я потом не спала всю ночь и думала: «Вот она, наша русская провинциальность. Даже в маленьком монологе мы хотим что-то доказать, устроить соревнование, а ведь это вечер памяти! Все читали по бумаге – как это было тактично, отстраненно». Утром я встретила Элизабет Леонетти, пожаловалась ей, а она говорит: «Что вы, Алла! У нас

тоже был однажды случай с Мадлен Рено – она забыла очки, а должна была читать басни Лафонтена. Кто-то побежал к ней домой за очками, кто-то предложил свои. Наконец она надела очки, а потом отвела их и книжку в сторону и прочитала наизусть…»

У меня сохранились все программки спектаклей Витеза, сохранился макет «Федры» со всеми вычислениями и эскизы костюмов (отсутствует почему-то только эскиз костюма Федры). Яннис Коккос стал впоследствии режиссером, и я предложила ему доделать этот спектакль в память о Витезе. Но он понимал, что в России работать сложно, а во Франции он не набрал еще такого авторитета, чтобы работать с русской актрисой. Поэтому он сказал: «Я вам дарю и макет, и эскизы. Можете делать спектакль».

А «Федру» на сцене Театра имени Пушкина я все-таки сыграла. «Федру» Цветаевой в постановке Виктюка. На этой сцене проходил фестиваль памяти Таирова и Коонен, и я получила главный приз: барельеф на черном фоне – бронзовые головы Коонен и Таирова. Этот барельеф у меня до сих пор висит на стене, но напоминает мне, как это ни странно, не работу с Романом Виктюком, которая была сама по себе очень интересна, а Антуана Витеза. Видимо, несбывшиеся работы дольше остаются в памяти актеров…

Антуан Витез умер 30 апреля 1990 года в Париже. В воскресенье он был в загородном доме своего отца. Почувствовал себя плохо, позвонил Элизабет Леонетти, потом упал около письменного стола. Он умер в машине «Скорой помощи» по дороге в госпиталь. Ему было 58 лет.

Передо мной несколько французских газет того времени с соболезнованиями Миттерана, Жака Ширака, Жоржа Марше, Жака Ланга и других. Все писали о том, что Витез был удивительным педагогом, актером, режиссером-новатором и прекрасным переводчиком. Последняя его репетиция в «Комеди Франсез» – «Женитьба» Гоголя. В «Monde» вышла статья Коллет Годар «Жизнь без отдыха»: «С 1966 года Витез сделал 66 спектаклей. 67-м должна была быть „Федра“ с Аллой Демидовой…»

Но, несмотря ни на что, я считаю, что работа с Антуаном Витезом у меня произошла. Годы общения с ним расширили рамки моего восприятия театра. После его «Антигоны», например, я поняла, что, играя трагедию, можно, с одной стороны, держать современный ритм, а с другой – передавать абсолютную архаику чувств, которая исключает мелкие современные оценки: что хорошо, что плохо.

Витеза можно, безусловно, поставить в один ряд и с Бруком,

и со Стрелером, но он более авангарден. В музыке есть Шнитке, Губайдулина и Денисов. Однако я выделяю Денисова, хотя кажется, что Шнитке – глубже. Денисов же острей, авангардней. Антуан Витез стоит в искусстве театра особняком, как и Эдисон Денисов в музыке.

…Я до сих пор смотрю все спектакли «Комеди Франсез» и очень люблю этот театр. Когда я туда прихожу, администраторы пускают меня без билета – в память об Антуане Витезе. Кстати, один из самых интересных современных актеров – Реджип Митровица, которого Витез привел в «Комеди Франсез», ушел из театра после его смерти. Ушел в никуда, потому что не представлял себе «Комеди Франсез» без Витеза. Несколько лет назад в Москве я увидела его моноспектакль «Дневник Нижинского». Он играл гениально. И до прихода публики, и после ее ухода он сидел в образе Нижинского. Подойти к нему было невозможно. Но я все-таки дождалась, когда все ушли… Он так обрадовался! Не потому, что меня увидел, а потому, что нас связывал Антуан Витез.

4

В сентябре 1999 года, собираясь в Париж, я узнала, что в театре «Шайо» появился спектакль «Диалоги с Антуаном Витезом».

Критик Эмиль Копферман выпустил книгу «Диалоги с Антуаном Витезом». Режиссер Даниэль Сулье сделал из этого спектакль. У одного актера была маска критика, другой (сам Даниэль Сулье) внешне был похож на Витеза. Но Витез был и проще, и умнее – он был парижским интеллектуалом, причислял себя к мировой культуре. Актер же, который его играл, был умен, однако не был интеллектуалом.

Я сидела и вспоминала, как мы беседовали с Витезом о том, что такое интеллектуальный актер. И я тогда соглашалась, что когда играешь – ум не нужен, это другое состояние, как у Пушкина: душа «трепещет и звучит». Когда начинается эта вибрация – тогда и происходит игра, а умный ты или нет, в этот момент совершенно не важно. Но до этого, когда разбираешь роль, помимо интуиции, нужно еще и знание. И тут ум не помешает.

Конечно, это спектакль для профессионалов. Скорее даже – открытый урок. Приятельницы, с которыми я пошла, спали, а мне было очень интересно. Я первый раз, зная хорошо человека, смотрела, как его воплотили на сцене. Одно время наслаивалось

на другое, одни слова – на другие, память уходила в такие глубины! Поэтому для меня этот спектакль уникален. Ради него одного стоило ехать в Париж.

После спектакля мы задержались в фойе – я покупала книжку, и вдруг вышли эти два актера. Я вообще терпеть не могу подходить к актерам после игры, считаю это бестактностью, но тут не удержалась, сказала Даниэлю Сулье, что знала Антуана Витеза. Он слушал вполуха, видимо, торопился. Потом я что-то еще сказала – и он вдруг: «А, так вы должны были играть Федру? Вы – русская?» Я: «Да, я русская». И он сразу переменился. Для меня это был знак от Витеза…

Эмиль Копферман записывал диалоги с Антуаном Витезом в 1981 году. Хорошо бы, конечно, перевести эту книгу на русский язык, но пока соберутся… Вот несколько отрывков в моем несовершенном переводе:

> «В театральной системе по-прежнему существует старый порок, и никакой талант, никакая энергия его не преодолевает. Порок этот – презрение к поискам чистого искусства. И поэтому Театр брошен на произвол судьбы, и если он подыхает, то государства это не касается. Поэтому приходится много заниматься административными делами, но когда я позанимаюсь ими хотя бы два часа, я уже не могу работать. Мне приходится без конца писать письма и т. д. В Театре много говорят о деньгах, но никогда не понимают отношений между теми, кто дает деньги, и теми, кто создает Театр. Это вечный конфликт между Театром и Властью, и из него нет выхода. Быть свободным? – но артист испытывает постоянную неуверенность, так как он бесправен.
>
> Чтобы найти деньги и, например, покрасить потолок в „Шайо“ – нужно иметь успех. Единственная наша гарантия – наша оригинальность, и тут нам ничего не поможет, даже пресса, – только мы сами».

> «Когда остается десять дней до начала репетиций, я очень нервничаю, хотя понимаю, что нервозность и неуверенность – это нормально. Но каждый раз всё внове. Я боюсь, что в момент, когда мне нужно будет что-то сказать или придумать, я ничего не смогу, все исчезнет. Роль администратора убивает во мне художника. Но я жду репетиций, они меня успокаивают. Репетиции – это единственное время, когда я любому

могу сказать, что не могу его видеть…»

«Я не люблю „застольный“ период. Работа за столом придумана Станиславским, и ее практикуют во всем мире. За столом создается глобальный образ актера – это хорошо, я не отрицаю смысла этой работы, но уверен, что могу обойтись без этого. Существует мнение, что актер бескультурен, необразован, поэтому с ним надо работать за столом. Станиславский боролся против клише на сцене. Работа за столом ставила задачу разбить эти клише, нужно было преодолеть актерское бескультурие и незнание (так как театр всегда был бескультурен). Я не хочу умалять теории Станиславского, но на практике можно работать над актером вместе с актером. Надо исходить из самого факта присутствия на сцене. Актер на сцене – и для меня (сознательно или бессознательно) он уже в работе. Напрасный труд делать из актера интеллектуала. Стыдно учить актера истории, например: „Вы что, не знаете, что была Тридцатилетняя война, и вы хотите играть мамашу Кураж?..“ Настоящие актеры приобретают культуру в процессе работы. Считается, что драматург и режиссер изначально являются носителями этой культуры только потому, что приносят проект работы. Актеры же, по определению, занимаются трудом, который ничего не имеет общего с интеллектуальностью. Одни интеллектуальны, другие нет, но это неважно, их профессия в другом. Надо не бояться сказать, даже если обвинят в реакционности, что между интеллектуалом и артистом существует большая разница. Опасно относиться к актерам как к интеллектуалам, но так же опасно говорить, что актеры бескультурны. Именно против этого восставали Станиславский, Брехт и другие „левые“ театральные гении».

«Для меня совершенно очевидно, что не существует связи между театроведом и актером и между музыковедом и музыкантом. Хотя и актер, и музыкант может быть „ведом“. Быть образованным, умным не мешает актеру, но эта культура будет мешать, если она не питает саму его работу. Безусловно, работа актера – это умственная работа, но не интеллектуальная. В процессе выбора между одним или другим жестом отражается знание истории, политики и т. д. Актер сам

должен выбрать путь – и в этом заключается его умственная работа. Пойти направо или налево – это уже выбор, роль режиссера – быть внимательным к этому процессу. Каждый раз делается выбор, и каждый раз в результате этого выбора история театра переделывается вновь».

«В консерватории в этом году я начал с того, с чего начинаю каждый год, – беру какую-нибудь пьесу, и мы делаем ее от начала до конца. „Три сестры“, „Вишневый сад“, „Триумф любви“… В этом году я взял „Мамашу Кураж“. Сами студенты распределяют роли, или я их назначаю, но это все случайно, это неважно. Мы начинаем сначала, не обходя никакие трудности в маленьких сценах, которые обычно опускают в школе. Начинаем. Я импровизирую – делаю ошибки, потом их исправляю. Сегодня утром, например, мы сделали три страницы. И в следующий раз мы их проиграем, но, может быть, сменим исполнителей. К концу года каждый из студентов проигрывает почти все роли пьесы. Пьеса поставлена, однако ее нельзя увидеть. Ее можно увидеть только в воспоминаниях участников.

Я иногда объясняю, почему делаю так или иначе. Поэтому учеба происходит уже при анализе пьесы (например, не изучают Мольера, но по „Тартюфу“ изучается весь Мольер).

В процессе обучения мы ломаем все то, что только что сделали. И мне это нравится. В этом – эфемерность театра. И я люблю театр за это. В любом случае все остается в коллективной памяти. Нам же достается удовольствие от того, что мы создаем эту иллюзию жизни».

Из дневника

2000 год

28 января

Вечером зашел Анатолий Васильев. Рассказывал про строительство своего театра, которое хотят закончить к Театральной олимпиаде 2001 года. Говорил об административных заботах и как эти заботы убивают в нем художника. Прочитала ему цитаты из книги Витеза. Он посмеялся схожести. Хотя они абсолютно разные.

Васильев

В начале 70-х годов прошлого столетия (как странно писать «прошлого столетия») Алексей Николаевич Арбузов организовал Студию молодых драматургов. Для того времени это было заметное явление, и мы, молодые актеры, часто туда наведывались. Там были Кучкина, Морозов, Райхельгауз, Анатолий Васильев. Они все уже были с дипломами. Васильев, например, учился до этого в ГИТИСе на курсе Кнебель и Попова, поставил там арбузовские «Сказки старого Арбата». В Студии на Мытной улице в подвале был маленький театрик. Он, правда, вскоре сгорел, и студийцы стали разбредаться по театрам.

В 1977 году А.А. Попов был назначен главным режиссером театра Станиславского. Он пригласил в свой театр Морозова, Райхельгауза и Васильева.

Васильев вскоре там сделал «Первый вариант Вассы Железновой» с необычной Никищихиной в главной роли. Спектакль посмотрела вся театральная Москва. Райхельгауз должен был ставить пьесу молодого драматурга Славкина «Взрослая дочь молодого человека», но потом постановку передали Васильеву. Премьера состоялась в апреле 1979 года.

Спектакль получился прекрасным! Мы все бегали его смотреть и вместо приветствия пели друг другу «Чаттанугу-Чу-чу».

Там на сцене были так называемые «сценические пустоты»: долгие паузы. Без слов. Просто резали салат. Но оторвать взор от сцены было невозможно. Филозов, Савченко, Гребенщиков, Виторган. Как это было прекрасно! Они сломали стереотипы восприятия сцены. С одной стороны, они были абсолютно естественны – мальчики, девочки московских компаний, а с другой – в них было такое внутреннее напряжение, что их образы и весь спектакль впечатались в мою память. Быстрая речь и лагуны молчания – блестяще!

Пожалуй, самое трудное в театре – «держать паузу». Именно «держать». Это ощущение похоже на телекинез, когда якобы силой воли или напряжением какой-то другой энергии в воздухе зависает предмет. Точно такое же энергетическое напряжение требуется от актера, чтобы пауза зависала.

Рассказывают, что когда Михаил Чехов играл Гамлета, он в середине одного монолога неожиданно умолкал и зависала огромная пауза. Зал напряженно ждал. Когда Чехова спросили, о чем он в это время думал, он сказал, что ни о чем, просто разглядывал гвоздь в полу. Не знаю, правду он про себя сказал

или выдумал, чтобы отвязаться от досужих расспросов, но даже если это так, то, видимо, на этом гвозде была такая сильная концентрация актерской энергии и воли, что сам по себе гвоздь ничего не значил.

Вот эти «зоны молчания» были в спектакле Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека». После бурных диалогов, которых не помню, наступала пауза – актеры делали салат. Причем интересно было смотреть за тем, как они его делают, то есть за чисто физическим действием, но чем дольше они молчали, тем интереснее было нам, зрителям, входить в зону напряжения, которая уплотнялась почти физически от продолжительности паузы. Актеры не просто молчали, они молчали о том же, о чем тогда молчали мы, потому что все слова были уже сказаны. Жизнь персонажей на сцене и наша были адекватны. А нашу жизнь и нас самих мы тогда научились понимать без слов. Это был, конечно, сознательный режиссерский расчет, но воспринимался он тогда как новый язык театральных выразительных средств, как новое театральное открытие.

«Откуда этот гениальный режиссер?» – спрашивали мы друг друга. Оказывается, он из Ростова-на-Дону, окончил там университет (химический факультет), в Москве живет в гостинице «Минск» напротив театра и работает вместе с художником Игорем Поповым, который впоследствии оформил все васильевские спектакли. Мастерская у Попова была во дворе Библиотеки им. Ленина, и я, конечно, впоследствии там побывала не раз.

Когда Гребенщиков заболел и был в больнице три месяца с подозрением на туберкулез, спектакль «Взрослая дочь…» не играли, он ушел из репертуара. За это время главным режиссером театра был назначен сын Товстоногова. И когда Васильев, после возвращения Гребенщикова, попросил время для восстановления спектакля, сцену ему не дали, и он ушел из театра. Любимов пригласил его на «Таганку», некоторые актеры потянулись за ним, и он решил возобновить вариант «Вассы». Так на «Таганке» образовалась «пятая колонна». Они келейно существовали на малой сцене, васильевских актеров почти не занимали в любимовских спектаклях.

Новый вариант «Вассы» мне понравился меньше, но, надо сказать, я к тому времени прочитала пьесу – очень плохая. Будем говорить – трудная! Но какие-то детали того спектакля я тоже помню до сих пор. Прекрасно играл Филозов. Как он сладострастно облизывал ложечку с вареньем! Деталь, но это как раз и остается в памяти.

Васильев и здесь, как и во «Взрослой дочери…», использовал кинематографический монтаж сцен, какие-то натуральные

детали, как, например, в первом спектакле поражала настоящая газовая плита, на которой жарили яичницу.

Они долго репетировали «Серсо», у Васильева появились новые актеры – Петренко, Андрейченко с улыбкой как глобус. Наш Щербаков там кого-то заменял, и мы все ему завидовали.

Выпускали «Серсо», когда на «Таганке» был уже Эфрос. Спектакль был очень красивый. Прелестный! И там тоже были использованы приемы, которые Васильев нашел во «Взрослой дочери молодого человека».

Васильев говорил актерам: «Играйте так, чтобы, когда вы говорите, о вас ничего нельзя было бы понять, но когда вы замолкаете – тут зритель обо всем и догадывается».

Пафосный разоблачительный тон театра кончился к середине 70-х годов – все всё давно поняли. Поэтому вакуум, созданный паузой, заполнялся фантазией зрителя.

«Серсо» потом много играли в других странах. Летом 87-го года спектакль впервые пригласили на фестиваль в Штутгарт. А затем они играли в Лондоне, Берлине, Белграде, Мюнхене, Барселоне, Париже, Риме (в Риме последний раз в январе 89-го года). Так театральный мир открывал для себя Васильева. И если точнее, то в первую очередь на режиссуру Васильева, на его метод обратили внимание профессионалы – те, кто о театре знал все.

Театр – динамическое искусство. Можно продолжать старое, а можно создать новое.

В 60-е годы, когда возникла «Таганка», там тоже был прорыв в новое. Помимо всего прочего новым было, например, прямое обращение в зал.

В первом же спектакле Васильева, в его «Вассе», которая возникла еще до «Взрослой дочери…», – появлялось ощущение «закрытого театра» без публицистического пыла, лирических проникновений, на которые сразу же реагирует зал. Но это была не «четвертая стена». Там было все так спрессовано в смысле сценического действия и времени между залом и сценой, когда за ничего внешне не значащим поступком или репликой мы кожей чувствовали драматизм сегодняшней жизни, мы в зале сливались со всем происходящим на сцене. Мы воспринимали, например, Бэмса из «Взрослой дочери…» человеком, с которым тоже вместе учились, но которого просто не видели лет 20. Абсолютная сопричастность происходящему на сцене. Причем многослойно: с одной стороны, мы присутствуем в настоящем, и в то же время перед нами встает абсолютная картина нашей молодости – того времени, когда возникли «стиляги», и мы тоже открываем вместе с ними заново для себя Пикассо, Хемингуэя и Эллингтона.

За «размытостью» существования ощущалось напряжение.

Думаю, что главная роль этого напряжения была в необыкновенном даре убеждения самого Васильева.

Ведь известно, что только тогда что-то получается, когда есть внутреннее право на это. Тогда ничего не страшно – ни замена артистов, ни время, которое диктует свои правила, ни отсутствие крыши над головой. Самое страшное – это сомнения. Тогда выбивает абсолютно все и небольшая случайность может прекратить репетиции. И дело не в материале, за который берешься. «Васса» – не лучшая пьеса Горького. А во «Взрослой дочери…» Славкина действия практически нет. Нет прямого конфликта ни в прошлом, ни в настоящем. Перед нами бывшие однокурсники по прошествии 20 лет. Трое из них учились в одном институте, но главный герой – Бэмс – в свое время был исключен за то, что был стилягой. По раскладке все вроде бы уже ясно, но, с другой стороны, кого затронет эта борьба за джаз, узкие брюки, коки и все уже забытые атрибуты стиляжьей жизни – и так все ясно!

Но когда перед нами неторопливо развертывается действие, настолько неторопливо, что минуты три на сцене молча, без единого слова, жена Бэмса (Савченко) и друг, приехавший из Челябинска (Гребенщиков), чистят свеклу, яйца и т. д. Всё! Оказывается, что за этими неторопливыми движениями наблюдать нам, зрителям, очень интересно. А еще интересно узнать, какие же они сейчас стали, эти бывшие однокурсники, которых жизнь так разбросала по социальной лестнице. А они едят, пьют, перебрасываются ничего не значащими репликами, но перед нами почему-то развертывается не бытовой театр, а возникает особенная магия театра, особое поле напряжения.

Я не буду разбирать и оценивать подробно спектакли Васильева – это дело театроведов и критиков, я только хочу рассказать, как складывается внешняя жизнь художника.

Анатолий Александрович Васильев родился в Пензе, во время войны с матерью переехал в Ростов-на-Дону, где учился в школе, потом в Ростовском университете на химическом факультете, потом был оставлен при университете в аспирантуре, но, отказавшись от этого выгодного по тогдашним меркам предложения, поехал в Новокузнецк, где в заводской лаборатории работал химиком, потом был призван в армию и служил в Казахстане; после армии уехал на Тихий океан во Владивосток, где работал в институте и занимался химией океана. Вроде бы биография сложилась вполне благополучно… Но вдруг сорвался с места, поехал в Москву, поступил в ГИТИС на режиссерский факультет, а после окончания в 1973 году Ефремов пригласил его во МХАТ.

Я не верю в эти «вдруг». Нельзя жить-жить – и вдруг проснуться артистом или режиссером. Расспрашиваю самого Васильева. Оказывается, занимался в самодеятельности с 11 лет. После 9-го класса поехал в Москву поступать во ВГИК, но там сказали, что помимо школы нужно 2 года работы. Мать очень любила театр – водила с детства на всякие оперы. Первое посещение театра – опера «Снегурочка» в Бакинском оперном театре. Одна его дальняя родственница – Марьяна Таврок – режиссер документальных фильмов. Дома сохранилось несколько кадров из ее документального фильма «Зеленые квадраты» (не то про квадратно-гнездовой способ, не то про лесозащитные полосы), и если смотреть пленку на свет, то была видна очень красивая природа, заключенная в рамку и поэтому как бы ненастоящая.

Вместе со школьными приятелями соорудил фильмоскоп, собрал колоссальную коллекцию диафильмов (были очень красивые – в 50-е годы на этих фабриках работали лучшие художники).

В университете на 2-м курсе организовал театр миниатюр (очень распространенный жанр студенческой самодеятельности), был художественным руководителем этого театра. В летние каникулы с концертами объехали всю страну…

До 30 лет не занимался профессионально искусством. Первая оплачиваемая должность в искусстве – художественный руководитель самодеятельности университета Ростова-на-Дону. Проработав на этом посту год, пошел учиться в ГИТИС.

Дипломный спектакль Васильева «Сказки старого Арбата» увидел Олег Ефремов и предложил работу в своем театре. Там совместно с Ефремовым поставил «Соло для часов с боем» и «Медную бабушку».

В 1975 году ушел из театра, вернулся в Ростов, где поставил «Хэлло, Долли!». А потом уже – Театр Станиславского и т. д. – то, о чем я говорила вначале.

Когда Васильев работал на Таганке, Любимов попросил его начать репетировать «Бориса Годунова» (Любимов куда-то уезжал), и Анатолий Александрович долго этим занимался. Хорошо репетировал, я помню, Самозванца Леня Филатов. Работать было очень интересно. Потом мы с ним начали репетировать на Таганке «Счастливые дни» Беккета – не сбылось, к сожалению.

Все спектакли Васильева мне очень нравились, мне близка его точка зрения на современный театр, его методика. Словом, я давно считаю себя его единомышленницей. Еще в пору работы с Любимовым и Эфросом я невольно сравнивала Васильева с ними.

За Любимовым тянулся шлейф политического режиссера, но ведь это касается лишь ранней «Таганки», впоследствии он занялся другими, более глубокими вещами. Однако всегда его интересовал больше всего результат, конечное целое постановки, много внимания он уделял постановочным вещам, свету. Его, например, раздражало, что я медленно шла к результату, он любил быстроту.

Васильев – наоборот. Целое, мизансцены, свет его менее занимают, чем работа с актером. Ему, как он сам признается, сейчас уже неинтересно делать просто спектакли. Несмотря на это, внешнему рисунку действа и костюмам он уделяет большое внимание. Одеть «Каменного гостя» в старинные японские кимоно – это надо придумать! Сразу и кабуки, и века, и меридианы красоты… От просторных планшетов сцен, от обкатанных трупп он ушел в подвал к своим ученикам.

Анатолий Васильев принадлежит, очевидно, к той породе искателей, для которых театр, как теперь модно выражаться, должен быть «больше чем театр». Он встал в черед за Гордоном Крэгом с его идеей «сверхмарионетки», за Верой Комиссаржевской с ее мечтой о школе-лаборатории, о театре-храме взамен пошлого репертуарного театра, за певцом «ухода» великим Ежи Гротовским. И вслед за Станиславским.

Я рада, что меня позвал к себе Васильев. Я люблю выручать – а он попросил их выручить. Гастроли в театре Арианы Мнушкиной были уже подписаны, и в этот момент из спектакля ушла актриса. Нужно было начинать 15 декабря 1998 года и играть до 31-го – праздничные рождественские дни. Знаменитый театр «Дю Солей» в Венсенском лесу, уже распроданы билеты – срыв означал бы скандал! Отказать Васильеву я не могла.

Незадолго до того я видела в его постановке «Дядюшкин сон» с блистательной венгеркой Мари Тёречик в роли Марии Александровны Москалевой. Текст Достоевского читался по принципу гекзаметра: паузы, смена дыхания, быстрая-быстрая речь, повтор слов, когда от волнения не хватает дыхания. Я сочла это открытием новой техники, применимой ко всему современному театру. И к Пушкину, естественно, тоже.

И еще: на фестивалях в разных странах я иногда встречалась с Васильевым и ребятами из его «Школы драматического искусства». Они по-другому одевались, держались свободно и интеллигентно, занимались ушу, показывали отрывки из «Илиады», в которых ловко работали с пачками. Мне нравилось, что они разрушают обычное представление о театре и об актерах. У меня появился азарт войти в их замкнутый круг, освоить их манеру чтения стихов и еще раз подышать студийностью.

Очень мне понравилась и концепция спектакля «Каменный гость», или, как он объявлен на афишах, «Дон Жуан, или „Каменный гость“, и другие стихи».

Содержание спектакля не ограничивается сюжетом – четырьмя сценами маленькой трагедии «Каменный гость», а вбирает в себя множество стихотворных текстов разных лет, охватывает почти весь литературный путь Пушкина, начиная от юношеских хулиганских стихов до горечи элегии «Безумных лет угасшее веселье…». От озорной языческой античности – к христианству. Тема спектакля – духовный путь Пушкина.

Стихотворения возникают по внутренней логике, а внешне кажется – спонтанно, непринужденно включаются в действие «Каменного гостя». Например, один просто шоковый момент, когда на просьбу «Спой, Лаура, спой что-нибудь» и ее реплику: «Подайте мне гитару», – я, то есть Лаура, с каким-то коротким жестом выкинутой вперед руки начинаю «Прозерпину». Вместо привычной на сцене «испанистики» типа «Шумит, бежит Гвадалквивир» вдруг:

Плещут волны Флегетона,
Своды тартара дрожат:
Кони бледного Плутона…

А поскольку, как известно, слова песни Лауры сочинил Дон Гуан, сцены ужина у Лауры и заключительная сцена у Доны Анны связываются некоей потаенной «инфернальной» нитью.

Конструкция текста, по-моему, идеальна. Но она не навязывается зрителю, она «вещь в себе». Ее можно и не разгадывать, а просто любоваться красотой. Также и семиотика спектакля. Предметов на сцене немного, однако они тоже неоднозначны, и каждый можно было бы расшифровать по-разному. Например, почему, когда Дон Карлоса убивают, мы (в этой сцене – «бесы») заворачиваем его в ковер? А вот записать такой сложный драматический спектакль, передать словами многослойность мышления режиссера невозможно.

Мой Пушкин остался моим, но утвердилась новая техника чтения стихов. Любимов, который поставил несколько пушкинских спектаклей, посмотрев нашего «Дон Жуана», сразу спросил меня: «Трудно было освоить эту технику?» Он-то понимает! Он сам, работая над «Борисом Годуновым», стремился к тому, чтобы строка была объемной, следил за цезурой. «Товарищ, верь…», где было пять Пушкиных, «Пир во время чумы» – все это и моя биография… Но, на мой взгляд, «Каменный гость» Васильева – совершенно новый этап в освоении Пушкина, в

раскрытии духовного пути поэта. И, следовательно, в области формы, техники стиха, звучащего со сцены.

Правда, «Безумных лет угасшее веселье…» в финале я читаю «по-старому». Для Васильева спектакль, по сути дела, заканчивается, когда уходят Дон Гуан и Лепорелло. Отрабатывая с нами каждую интонацию на протяжении всего спектакля, здесь он разрешил читать как угодно. Вот я и читаю…

Когда мы играли спектакль у французов, то устроено было так: справа от сцены повешен большой экран, на него до начала действия проецируется подстрочник стихов. Публика рассаживается, начинаются титры, но в зале гул стоит невообразимый!..

У французов удивительно коллективное сознание. Они встают в одно и то же время, звонят друг другу в 8 часов утра, чтобы спросить «Ca va?», потом едут на работу. С двенадцати до часу у всех второй завтрак, с семи до девяти – ужин. На Новый год, например, они все почему-то возвращаются домой в полчетвертого утра, хотя понимают, что попадут в пробку (два раза в Новый год я была в Париже и тоже почему-то уезжала домой в полчетвертого). Коллективное сознание… Вот они входят в зал, идут титры, они не замечают, у них рассеянное внимание, но стоит дать им знак колокольчиком, и они все замолкают и начинают читать титры.

Когда мы приехали, весь театр Мнушкиной был расписан тибетскими сюжетами, на заднике сцены нарисованы два огромных восточных глаза – потому что в это время у Мнушкиной шел спектакль «И внезапно – ночи без сна», о тибетской жизни.

Гримерные – огромное открытое помещение со множеством постаментов на разных уровнях. Мы ничем не были отгорожены друг от друга, а от фойе нас отделяла занавеска с большими дырами, в которые заглядывали зрители, чтобы увидеть, как мы гримируемся. Во время тибетского спектакля в антракте актеры раздавали тибетскую еду, очень вкусную. А когда приехали мы, то Мнушкина попросила, чтобы их научили варить борщ. Тогда наш осветитель Ваня показал, как готовить борщ и салат «Таежный» (оливье под майонезом). А еще была водка. И весь месяц зрители ели это до и после спектакля. И каждый раз за стойкой буфета стояли актеры.

Вообще у Мнушкиной коммуна, или, точнее, секта. Актеры с утра до вечера в театре, многие даже живут в нем, сами себе готовят, сами продают еду зрителям. Однажды после нашего спектакля собрались молодые французские актеры, все сидели за большим круглым столом. Я пришла позже, они уже поели борща, а мне налили целую плошку. Я сижу, наворачиваю этот борщ, они

спрашивают: «Видимо, это русская традиция – есть борщ после спектакля?» Я говорю: «Если я вам скажу, что я первый раз в жизни ем после спектакля борщ, – вы все равно не поверите…» Им казалось, что это наша традиция, и она им очень нравилась.

Чтобы вы немного представили этот спектакль, приведу отрывок из «Фигаро». Написал статью Марк Фумароли из Французской академии:

> «Можно было посмотреть в Картушри де Винсен спектакль приехавшего из Москвы театра-школы Анатолия Васильева на основе „Дон Жуана, или Каменного гостя“ Александра Пушкина. Белая, абстрактная, ярко освещенная сцена. Четыре актера (два Дон Жуана и две Доны Эльвиры) произносят текст, акцентированный лирическими стихами Пушкина. Перевод проецируется со сдвигом во времени на боковом экране.
>
> Актрисы и актеры Васильева внутренне красивые, способные, волнующие, как герои и героини эпопеи. Они обладают лицом, чертами, глазами высших существ. Одна из актрис, Алла Демидова, наиболее хрупкая и волшебная, обладает сценической энергией славянской Едвиги Фейер. Она не ученица Васильева, но смогла без труда органично войти в его стиль.
>
> Голоса квартета великолепны, русский язык Пушкина звучит, как натянутые струны виолончели. Актеры почти постоянно неподвижны. Но они переживают свое слово с такой интенсивностью, что их совместное присутствие заставляет гореть сцену. На ум приходит пламя света, исходящего от иконы.
>
> Есть что-то чрезмерное, для нашей французской привычки, в этой как бы литургической и сакральной манере делать театр, и это на тему Дон Жуана – тему прежде всего светскую. Сам режиссер – человек огня, который одновременно похож на старца Зосиму из „Братьев Карамазовых“ и на Ставрогина из „Бесов“. Его следующий спектакль? „Государство“ Платона! Один из заветов в его театре-школе: „Не выходить; снаружи – грязь“».

Можно кричать о секте. Остается только то, что эти исключительные актеры подняты выше самих себя педагогикой Васильева, их жреца русского языка, их героического вдохновения.

Роман Виктюк

К середине 80-х годов, когда я работала в Театре на Таганке, играла Машу в «Трех сестрах», Марину Мнишек и другие роли в спектаклях Ю.П. Любимова, мне показалось, что манера «Таганки» себя исчерпывает. Хотелось расширить рамки профессии и поработать с режиссерами иной школы.

Здесь появился Роман Виктюк. Мы стали с ним репетировать «Кто боится Вирджинию Вульф?», задумали еще какую-то работу, словом, друг друга нашли. Мне нравилось, как он вел себя: очень демократично, можно было чувствовать себя раскованно, свободно высказываться, не опасаясь, что заходишь на чужую – режиссерскую – территорию. Тогда я говорю ему: «Роман, есть гениальная пьеса – „Федра“ Цветаевой, она написана, как „Пугачев“ у Есенина, на одном дыхании.

Скорее это даже не пьеса, а поэма – как „Поэма Горы“ или „Поэма Конца“, но с сюжетными линиями, хотя это тоже „авторская вещь“, то есть все персонажи – и у Есенина, и у Цветаевой – говорят одним языком, языком поэта».

Виктюку понравилось мое предложение, мы начали репетировать, но очень скоро поняли, что можем легко обломать зубы. Например, как передать такое, цветаевское: «восславим скоробеж, восславим скородеж»? Возникла идея образа автора, Цветаевой. Тогда стали искать новые средства для разработки сюжетных линий. Попробовали сцену Федры с Кормилицей сыграть вдвоем с партнершей – получилось на бытовом уровне, провал. Решили: я одна буду и Цветаева, и Кормилица, и Федра, но это запутало бы публику окончательно; и тогда возникла и вылилась в самостоятельное действующее лицо тема Рока, какой-то черной силы, которая ведет и Федру, и Цветаеву к гибели. Для этой темы нам слышался мужской голос – был приглашен молодой Дмитрий Певцов.

Тема Рока, Неизбежности очень важна для трагедии. «Ананке» – по-гречески Рок.

Трагедия самой Цветаевой прочитывалась в тексте «Федры» как раздвоенность. Как-то я услышала от Вячеслава Всеволодовича Иванова, с которым встретилась в гостях, о том, что у Цветаевой с ее сыном Муром были отношения духовного инцеста: она хотела владеть его душой, а это грех. Мы не стали подчеркивать в спектакле эту мысль, но решили эту тему перевести в пластику – одного голоса уже казалось недостаточно, искали театральный язык, который объединил бы пластику и поэтическое слово.

Здесь нам посчастливилось: в Москву приехал работать по контракту с труппой Касаткиной и Василёва замечательный латиноамериканский балетмейстер Альберто Алонсо, в свое время сделавший для Майи Плисецкой «Кармен». А Тезея у нас репетировал Марис Лиепа, не только великий танцовщик, но прекрасный драматический артист. Сила стати, постановка шеи, лицо!.. Алонсо кто-то рассказал, что на «Таганке» актеры пытаются найти синтез балета и поэзии, звучащей со сцены. «Ну, это еще никому не удавалось!» – усмехнулся Алонсо, но тем не менее заглянул к нам. Помню, зашел после своей репетиции, после трех – и остался с нами до часу ночи. И приходил каждый день до самого конца своего московского контракта.

Алонсо нам, что называется, прочистил мозги. Он внушил нам, что пластика «Федры» должна быть простая, прямая, поскольку поэтическая цветаевская речь сложна. Музыку по моей просьбе написал Эдисон Денисов, это была последняя его театральная работа. Искомый театральный язык уже, казалось мне, просматривался – это было расширение привычного языка современной сцены. Но начались беды. Ушел по болезни Марис Лиепа, он вскоре умер. Замену ему найти не удалось. И Роман заскучал, оставил нас, хотя мы уже репетировали полтора года.

Любопытно, что язык, который мы так напряженно искали для цветаевской «Федры», оказался замечательно хорош и на совершенно ином материале. Виктюк поставил у Константина Райкина в «Сатириконе» «Служанок» – с теми же юбками, в которые были одеты и наши мужчины, с теми же гримами. «Служанки» имели феерический успех, после чего Роман вернулся к нам и, беспощадно сокращая Тезея, комкая конец, все-таки выпустил «Федру».

В «Федре» был намечен путь к трагедии. Ведь у нас, в русском театре, на моей памяти трагедию играли или как драму, разрабатывая характеры и психологию, или как оперу – с хором, в богатых старинных костюмах.

Работая над «Федрой», я поняла – поняла изнутри, что у трагедии древних свои законы. В ней нет понятия греха, каким оно явится миру в христианстве. И хотя у Цветаевой, разумеется, это понятие есть и ее Федра казнит себя, так же как сама Цветаева казнила себя, подогнув колени под петлей в Елабуге, за все ошибки, за все грехи, тем не менее в цветаевской «Федре» очень точно переданы законы древней трагедии и античного мифа. Таков, например, ее замечательный монолог: «Те (то есть боги. – *А. Д.*) орудуют, мы – орудие». Человек – лишь орудие в руках фатума, рока, лишь игрушка в руках богов. Почему Электра не убивает мать? Да потому, что ее должен убить Орест, а не она

– не дочь, – так повелели боги. Понятно при этом, что древний грек не знает ни сомнений, ни чувства ответственности за свои поступки, – за все отвечают боги. Совсем иное миросозерцание. Иногда говорят, что древние объяснили нам наши современные комплексы – эдипов комплекс, комплекс Электры и так далее. Наоборот! Наши комплексы – лишь атавизмы той, древней цивилизации, с которой наша цивилизация оказалась в разрыве. Разрыв произошел давно, но историки его еще не объяснили.

Надо учитывать разницу между принципами христианства и античности, чувствовать ее. И тогда интересно, если так можно выразиться, играть с сопоставлениями и противопоставлениями. Скажем, понятия Рока, Фатума – и, с другой стороны, понятия о Добре и Зле, сознание личной виновности, индивидуального греха. Приведу пример из сегодняшней практики: Анатолий Васильев свое решение спектакля «„Каменный гость“ и другие стихи» строит как раз на противопоставлении «античное – христианское» в поэзии Пушкина. Собирая нас перед каждым выходом на сцену, Васильев хочет настроить нас, участников, именно на углубленное, в каком-то смысле философское понимание античности и христианства, их борения и соединения в тех стихах Пушкина, которые образуют монтаж, точнее, концепцию этого спектакля: путь Пушкина от «Гаврилиады», от античного гедонизма, от античной мифологии к постижению христианской истины.

Другая моя трагическая роль – Электра – оказалась для меня очень трудной, правда, не из-за своего фаталистического миросозерцания, а по другим причинам. Пожалуй, тогда и произошел перелом в моем отношении к театру.

А тогда, на «Федре», мы работали студийно – сообща, о чем я уже рассказывала выше.

Сегодня трагедию играть трудно. Невозможно слабыми актерскими силами достичь того, когда «расплавленный страданьем крепнет голос и достигает скорбного накала негодованьем раскаленный слог».

Необходимая предпосылка принятию трагедии зрителями – синтетическое народное сознание или хотя бы выявленное «общественное мнение» интеллигенции. А такое общее (синтетическое) сознание возможно в стране, которая хранит и держит в своем сердце «светоч, унаследованный от предков». И тогда трагедия может говорить об осквернении этих ценностей и защите.

Прочитала у Мандельштама очень хорошую мысль: «Трагическое, на каком бы малом участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира».

Я понимала, что текст Цветаевой в «Федре» не для сцены, а скорее для глаза, поэтому основные трудности у нас были – как этот текст донести до зрителя понятным. Помогали, конечно, пластика и интонация. Но с интонацией были сложности. Для Алексея Серебрякова, который впоследствии стал очень хорошим актером, тогда в «Федре» роль Ипполита была первая, и при его идеальном сложении с дикцией у него были проблемы.

Три молодых актера с прекрасными фигурами и гибкой спортивной пластикой (Серебряков, Певцов, Векслер) воплощали в начале спектакля Юность, и только по ходу первой сцены – «охоты» – распределялись их роли в спектакле: убитый олень – жертва – будет Ипполитом, убийца оленя – той черной силой, темным подсознанием самого Поэта и Федры, Роком, который толкнет потом Федру на свидание с Ипполитом, а потом их обоих – в петлю. И третий – Тезей.

Очень хотелось ввести в спектакль стихотворение Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры…». И тогда Виктюк ввел в действие человека, которого нет в пьесе. На заднем фоне шел Саша Яцко в сером длинном пальто с газетой и читал это стихотворение. Он был Эфроном – мужем Цветаевой.

Виктюк того времени был сверхэнергичен, его режиссерские фантазии иногда уходили за рамки смысла, и мне приходилось его убеждать вернуться в эти рамки.

Основной моральный вопрос, с которым мы столкнулись в «Федре», – кто нас карает за наши тайные помыслы. За поступки – понятно – социум, а за мысли? За тайную страсть Федры к Ипполиту? У Еврипида – боги, Рок. У Расина такого определенного ответа уже нет, там Федра умирает, не выдержав этого тайного греха в себе. У Цветаевой Федра вешается, то есть человек сам себя наказывает за эту греховную тайну. Для поэта возмездия богов не существует. «Небожителей мы лепим», – пишет Цветаева в письме Федры к Ипполиту, отдельном стихотворении, которое мы тоже использовали в спектакле.

В своей «Федре» Цветаева описала собственную смерть, она повесилась в Елабуге 31 августа 1941 года. Почему? Конкретного ответа мы не можем дать (есть несколько версий), но эта параллель судеб – Цветаевой и Федры – позволила нам в нашем спектакле соединить эти две судьбы. Поэт и его творение.

Виктюк ввел в спектакль и некоторые дневниковые записи самой Цветаевой о ее предощущении смерти («Я год ищу глазами крюк»), о трудности восприятия ухом ее поэзии («Как словами, т. е. смыслами сказать звук – а-а-а…»). Эти отрывки мы записали на пленку, и они звучали в спектакле через динамики.

Многие поэтические образы пьесы были переведены в

пластический ряд. Пластикой занимались долго и упорно. Виктюк приглашал на репетиции профессиональных балетных актеров. Помню, как Роман с мальчиками поехали в Ленинград смотреть балеты Бежара и как они оттуда приехали с его главным солистом, и он нам целый день что-то показывал. Появлялась на репетициях и Алла Сигалова, которая сама только начинала. Валентин Гнеушев с нами занимался акробатикой каждый день.

А как читать цветаевские стихи? К нам пришел Пригов и в своей манере крика читал нам диалог Федры и Ипполита. Приговская манера чтения, кстати, осталась в спектакле кое-где: «Бык и пук; труд и труп» и т. д.

Но главным мотором на репетициях был, конечно, Роман Виктюк. Он заражал нас всех своей энергией. Он кричал, ссорился с нами, болел, уходил, обижался, приводил на репетиции странных людей, которые то тихо сидели, то включались в репетицию со своими предложениями.

Премьера «Федры» была в мае 1988 года. О спектакле много писали и много говорили. В 1989 году Аркадий Пучков, который сидел на всех наших репетициях, смонтировал фильм о «Федре», он был показан на канале «Культура».

С «Федрой» мы объездили много стран, но ездили уже без Виктюка, у него появился свой театр, и ему было не до нас.

Как для Эфроса «Вишневый сад» был лучшим его спектаклем, так и для Виктюка, я считаю, лучшим и определившим его режиссерский почерк была цветаевская «Федра».

Высоцкий. Гамлет

После смерти Высоцкого я написала книжку «Владимир Высоцкий – каким помню и люблю». Это была первая публикация о нем. Раньше мы даже не могли опубликовать серьезный некролог о Володе.

Сейчас для меня существуют, почти не пересекаясь друг с другом, два образа Высоцкого. Один – тот Высоцкий, которого хорошо знала при жизни, с которым репетировала, ссорилась, мирилась и который хоть и не был близким другом, но был очень близким человеком. Я его очень хорошо чувствую и сейчас. Знаю, как бы он поступил в той или иной ситуации, какой бы шуткой реагировал на то или иное замечание. Могу по фотографии определить время, настроение, в котором он находился в тот момент, когда делался снимок.

А другой образ возник после публикации многочисленных воспоминаний, теоретических статей и тех его стихов, которые я не знала раньше. Этот Высоцкий принадлежит всем, и я напрасно обижаюсь на незнакомых людей, которые открыли его для себя, полюбили и подходят к нам, знавшим его, отчитывать нас за какие-то, как им кажется, неблаговидные поступки. Первая реакция – возмущение: какое они имеют право?! А вторая: имеют, ибо любовь эгоистична и всегда присваивает себе объект любви.

Так о чем вспоминать? О том, как Володя пришел в наш только что организованный Театр на Таганке, а перед этим посмотрел дипломный спектакль «Добрый человек из Сезуана» и решил (по его словам) во что бы то ни стало поступить именно в этот театр? Пришел никому не известный молодой актер, сыгравший до того лишь несколько небольших ролей. Или рассказать о его сияющих глазах, когда он однажды появился в театре в новой вязаной коричневой куртке, полочки которой были из искусственного меха? Или о том, как постепенно вырисовывалась внешняя пластика невысокого широкоплечего человека в узких, всегда очень аккуратных брюках, в ярко-красной шелковой рубашке с короткими рукавами, которая так ладно обтягивала его намечающиеся бицепсы? Как постепенно исчезала одутловатость еще не оформившегося лица и оно приобретало характерные черты – с волевым упрямым подбородком, чуть выдвинутым вперед?.. Или наши забавные игры между репетициями или на гастролях? Была, например, такая игра – кто придумает самый противный звук или самую неудобную позу. Выиграл, я помню, Высоцкий. Как-то Боря Хмельницкий остался у нас ночевать. Спал он на маленьком

диванчике в прихожей. Утром зашла к нам мама и увидела спящего Хмельницкого. Ее это так поразило, что она стала более отстраненно относиться к нашей жизни. А Боря встал и застонал – он спал мертвым сном, согнувшись в три погибели. Мы пришли утром на репетицию, и он начал всем на это жаловаться. Тогда Высоцкий – в ответ – рассказал, как однажды ему не к кому было пойти ночевать и он вспомнил, что одна его знакомая живет в Переделкине. Приехал туда уже ночью. Увидел низенький заборчик, но щеколда была с другой стороны. Он перекинулся, чтобы ее отпереть, и… заснул. Проснулся – было уже светло. «И, – рассказывал Володя, – я вишу на этом заборчике, но разогнуться не могу – все затекло. И я кричу! Меня сняли…» А с самым противным звуком выиграла Наташа Рязанцева. Она сказала: «Самый противный звук – это когда вчерашние макароны кладешь на сковородку и они, слипшиеся, говорят: „Хлюп, хлюп, хлюп“».

Я не помню, кому пришла в голову мысль сделать костюмом Гамлета джинсы и свитер. Думаю, это произошло потому, что в то время мы все так одевались. А Володя за два года репетиций «Гамлета» окончательно закрепил за собой право носить джинсы и свитер. Только цвет костюма в спектакле был черный – черные вельветовые джинсы, черный свитер ручной вязки. Открытая могучая шея, которая с годами становилась все рельефнее и походила уже на какой-то инструмент, на орган с жилами-трубами, особенно когда Высоцкий пел. Его и похоронили в новых черных джинсах и новом черном свитере, которые Марина Влади привезла из Парижа. Над гробом свисал занавес из «Гамлета», и черный свитер воспринимался тоже гамлетовским.

К костюму у него было какое-то особое отношение – и в жизни, и на сцене. Ему, например, не шли пиджаки. И он их не носил – кроме первого, твидового. Правда, один раз на наше очередное празднество после спектакля, когда мы уже сидели в верхнем буфете за столами, вдруг явился Высоцкий в роскошном пиджаке – синем блейзере с золотыми пуговицами. Все застонали от неожиданности и восторга. Он его надел, чтобы поразить нас. И поразил. Но больше я Володю в этом блейзере никогда не видела. Тем удивительнее было для меня его решение играть Лопахина в белом пиджачном костюме, который ему не шел, но подчеркивал некую обособленность Лопахина от всех остальных персонажей спектакля и очень помогал ему в роли.

А его неожиданные порывистые движения… Как-то в первые годы «Таганки», на гастролях в Ленинграде, мы с ним сидели рядом в пустом зале во время репетиции. Он что-то прошептал

мне на ухо, достаточно фривольное, я резко ответила. Он вскочил и, как бегун на дистанции с препятствиями, зашагал прямо через ряды кресел, чтобы утихомирить ярость. Я ни разу от него не слышала ни одного резкого слова, хотя очень часто видела побелевшие от гнева глаза и напрягшиеся скулы.

У меня сохранилась фотография: на репетиции «Гамлета» Любимов мне сказал очень обидные слова, я молча отвернулась и пошла к двери, чтобы никогда не возвращаться в театр. Володя схватил меня за руку и стал упрямо, настойчиво говорить что-то Любимову. На фотографии запечатлено его непоколебимое упрямство: несмотря ни на что, этот человек сделает так, как он хочет.

Вот эта его самодостаточность меня всегда поражала. Мне казалось, что иногда он мог сделать все, что хотел. Вообще я думаю, что он ждал счастливого дня, когда сразу делал все дела, которые до того стопорились. Такой счастливый день он угадывал заранее особым звериным чутьем. Я помню, после репетиции он отвозил меня домой и сказал, что ему нужно по дороге заехать в Колпачный переулок в ОВИР за заграничным паспортом. Был летний день. Я ждала его в машине. Пустынный переулок. И вдруг я вижу: по этому горбатому переулку сверху вниз идет Володя, такой ладный, сияющий. Садится в машину и говорит: «Сегодня у меня счастливый день, мне все удается, проси все, что хочешь, – все могу…»

Однажды после душного летнего спектакля «Гамлет» мы, несколько человек, поехали купаться в Серебряный Бор. У нас не было с собой ни купальных костюмов, ни полотенец, мы вытирались Володиной рубашкой. А поодаль, в удобных пляжных креслах, за круглым столом, накрытым клетчатой красной скатертью, в купальных халатах сидели французы, пили вино из красивых бокалов. Было уже темно, но они не забыли даже свечку, и эта свечка горела на столе. Мы посмеялись: вот мы у себя дома, и всё у нас так наспех, вдруг, а они – в гостях, и всё у них так складно, по-домашнему, основательно. Через несколько лет за границей мы с Володей были в одной актерско-писательской компании и все вместе поехали к кому-то в загородный дом. Когда подъехали к дому, выяснилось, что хозяин забыл ключ. Ну не ехать же обратно! Мы расположились на берегу реки, купались, так же вытирались чьей-то рубашкой. А рядом благополучная буржуазная семья комфортно расположилась на пикник. Мы с Володей обсудили интернациональное качество творческой интеллигенции – полную бесхозяйственность – и вспомнили Серебряный Бор…

На гастролях у него в номере было очень аккуратно. Володя любил заваривать чай, и у него стояли бесконечные баночки с разными сортами чая. А когда появилась возможность покупать экзотические вина, он любил выстроить красивую батарею из бутылок и не позволял никому дотрагиваться до нее. Все дразнили его за скупость, но он был тверд, а потом, в какой-нибудь неожиданный вечер, всё разом выпивалось – неизвестно кем, почему, вдруг…

…Упрекают нас, работавших с ним, что не уберегли, что заставляли играть спектакли в тяжелом предынфарктном состоянии. Оправдываться трудно, хотя я иногда думаю: способен ли кто-нибудь руками удержать взлетающий самолет, даже если знаешь, что после взлета он может разбиться? Высоцкий жил самосжигаясь. Его несло. Я не знаю, какая это сила, как она называется: судьба, предопределение, миссия? И он – убеждена! – знал о своем конце, знал, что сердце когда-нибудь не выдержит этой нечеловеческой нагрузки и бешеного ритма. Но остановиться не мог…

От него неизменно веяло силой и здоровьем. Помню, на одном концерте он объявил название песни: «Мои похороны» – и в зале раздался смех. После этого он запел: «Сон мне снился…»

На гастролях в Югославии мы посмотрели фильм Бергмана «Вечер шутов». Там есть сцена, где актер очень натурально играет смерть. После фильма мы шли пешком в гостиницу, обмениваясь впечатлениями, и я заметила, что актеру опасно играть в такие игры – это трясина, которая засасывает… Высоцкий со мной не согласился. А через какое-то время я прочитала в его стихотворении «Памяти Шукшина»:

> Смерть тех из нас всех прежде ловит,
> Кто понарошку умирал…

Конечно, Высоцкий жил «по-над пропастью», как он сам пел. Конечно, мы это видели. Конечно, предчувствие близкого конца обжигало сердце.

После окончания гастролей в Польше, в начале июня 1980 года, мы сидели на прощальном банкете за огромным, длинным столом. Напротив меня сидели Володя и Даниэль Ольбрыхский с женой. Володя обычно быстро съедал все, что у него было на тарелке, а потом ненасытно и жадно рассказывал. Тогда он рассказывал о том, что они хотят сделать фильм про трех беглецов из немецкого концлагеря. Эти трое – русский, которого должен был играть Володя, поляк (Ольбрыхский) и француз (по-

моему, Володя говорил, что договорился с Депардье). И что им, актерам, нравятся сценарий и идея, но они не могут найти режиссера. Все режиссеры, которым они предлагали сценарий, почему-то отказывались, ссылаясь на несовершенство драматургии. Вдруг посередине этого рассказа Володя посмотрел на часы, вскочил и, ни с кем не прощаясь, помчался к двери. Он опаздывал на самолет в Париж. За ним вскочил удивленный Ольбрыхский и, извиняясь за него и за себя, скороговоркой мне: «Я сегодня играю роль шофера Высоцкого, простите…» В это время председательствующий Ломницкий, заметив убегающего Высоцкого, крикнул на весь зал: «Нас покидает Высоцкий, поприветствуем его!» И вдруг совершенно интуитивно от «нас покидает» меня охватила дрожь, открылась какая-то бездна, и, чтобы снять это напряжение, я прибавила в тон ему: «Нас покидает Ольбрыхский, поприветствуем его!»

В последние годы я видела Высоцкого или вялым, отсутствующим, или, наоборот, слишком быстрым, когда, например, за одну репетицию в нашем совместном проекте «Крик» он быстро-быстро развел первый акт. Всё бегом. Я тогда не догадывалась о его второй болезни, пока он мне однажды на репетиции «Крика» не поведал об этом.

И в последний год в Париже он мечтал вылечиться от этой «пагубной страсти». Лег там в больницу, сбежал, прилетел к нам в Варшаву, чтобы сыграть «Гамлета», и опять уехал в Париж, чтобы продолжить лечение. Но у него к этому времени закончилась виза, ему на этот раз ее не продлили, и он прилетел в Москву 11 июня. Опять начались бесконечные концерты для зарабатывания денег на это дорогое пристрастие. Получался такой замкнутый круг, из которого он не мог выскочить. Его «несло». Один раз мы в это время встретились на репетиции «Крика», он был излишне возбужден, вдруг я увидела, как кровь прилила к его голове – он как бы потерял интерес ко всему происходящему, забыл, о чем мы в это время говорили, ушел за кулисы, я видела, как он сам себе сделал укол, через какое-то время вернулся бледный и как ни в чем не бывало продолжал репетировать.

23 июля во Франции умерла Одиль Вержуа – сестра Марины, и Володя хотел улететь на ее похороны в Париж, но у него еще не была готова виза. Он купил билет в Париж на 29 июля… Не успел.

В августе 1980 года в доме творчества «Репино» мы с друзьями сидели, и каждый рассказывал, в какой момент он услышал весть о смерти Володи. Мне врезался в память рассказ Ильи Авербаха: «Мы жили в это время на Валдае. Однажды вечером я вяло пролистывал сценарий, который мне перед

отъездом сунул Высоцкий, читал этот сценарий и раздражался на то, что сытые, обеспеченные люди предлагают мне снять картину о гибнущих от голода… Я читал и ругал их захламленные красной мебелью квартиры (хотя сам живу в такой), их „мерседесы“, их бесконечные поездки через границу туда и обратно. И во время моего сердитого монолога я услышал по зарубежному радио сообщение о смерти Высоцкого. После шока, после всех разговоров об ожидаемой неожиданности этого конца я уже перед сном опять взял сценарий и стал его заново перечитывать. Мне там нравилось все. И я подумал, какой мог бы быть прекрасный фильм с этими уникальными актерами и как Высоцкий был бы идеально точен в этой роли…»

Подобный «перевертыш» в сознании и оценке я наблюдала очень часто и у себя, и у других.

Может показаться, что мы и оценили его только после смерти, но это не так. Масштаб его личности и ее уникальность ощущал каждый в нашем театре, пусть по-своему. Но мы начинали вровень и жили вровень. И у нас никогда не было иерархии.

Когда сейчас читаешь переписку Карамзиных или Вяземских 1837 года, поражаешься, как они могли злословить по адресу своего друга, – ведь это Пушкин! Как могли отказать в долге – Пушкин просил у Вяземского и у Нащокина денег взаймы, чтобы уехать от кошмара петербургской жизни в Михайловское, и те, имея деньги, отказали. Ведь эти деньги могли бы, может быть, спасти Пушкина от гибели! Но, видимо, у каждого своя судьба.

В 1977 году на гастролях в Марселе Володя загулял, запил, пропал. Искали его всю ночь по городу, на рассвете нашли. Прилетела из Парижа Марина. Она одна имела власть над ним. Он спал под снотворным в своем номере до вечернего «Гамлета», а мы репетировали новый вариант спектакля на случай, если Высоцкий во время спектакля не сможет выйти на сцену, если случится непоправимое. Спектакль начался. Так гениально Володя не играл эту роль никогда – ни до, ни после. Это уже было состояние не «вдоль обрыва, по-над пропастью», а – по тонкому лучу через пропасть. Он был бледен как полотно. Роль, помимо всего прочего, требовала еще и огромных физических затрат. В интервалах между своими сценами он прибегал в мою гримерную, ближайшую к кулисам, и его рвало в раковину сгустками крови. Марина, плача, руками выгребала все это.

Володя тогда мог умереть каждую секунду. Это знали мы. Это знала его жена. Это знал он сам – и выходил на сцену. И мы не знали, чем и когда кончится спектакль. Тогда он, слава богу, кончился благополучно.

Можно было бы заменить этот спектакль? Отменить его вовсе? Можно. Не играть его в июне 1980-го в Польше? Не играть 13 и 18 июля – перед самой смертью? Можно. Но мы были бы другие. А Высоцкий не был бы Высоцким.

Прошел срок – довольно большой – после его смерти. Я его теперь чаще вспоминаю, чем раньше. Он до сих пор мне дарит своих друзей, о существовании которых я даже не подозревала. По-другому я смотрю фильмы с его участием, по-другому слушаю его песни…

В своей книге «Высоцкий, каким помню и люблю» я вспоминала, как Володя пришел в Театр на Таганке, как медленно, но неуклонно – от роли к роли – он рос, как мы репетировали «Гамлета» – долго и мучительно, и как менялся его Гамлет почти за десять лет существования спектакля…

Хочу привести свои дневниковые записи, связанные с Высоцким, которые, может быть, передадут ощущение сиюминутности происходящего.

Из дневников

1974 год

19 марта

«Гамлет». Прошел ужасно. Я не люблю, когда Высоцкий в таком удачливом состоянии, – трагедии не получается…

21 марта

…Худсовет по поводу юбилея театра 23 апреля… Высоцкий забежал на минуту, покрутился, поздоровался, перекинулся словами и убежал… Вечером – «Антимиры». Володя читал потрясающе!

18 апреля

…«Гамлет» прошел отвратительно. Много накладок. Занавес еле-еле ползал и вдобавок перекосился. Мы боялись, что он опять рухнет. Ритмы были сбиты, особенно в «Быть или не быть», Володя нервничал, жал, играл «с позиции силы» – то, что я больше всего в нем не люблю, – агрессивность. Все играли как в вату. Публика кричала «браво»…

23 апреля

Юбилей театра. 10 лет. 12 часов – в фойе зажгли свечи. Мы – основоположники – «кирпичи», как нас окрестили, – 10 человек (Славина, Кузнецова, Комаровская, Полицеймако, Петров, Колокольников, Возиян, Хмельницкий, Васильев и я) – с этими свечами прошли мимо вывешенных внизу всех наших афиш и поднялись в верхний буфет. Там выпили шампанского. Мне всегда почему-то стыдно немного этих ритуальных действий. Потом стали приходить гости и поздравлять. Вознесенский принес в подарок щенка, большого, розового, с голубыми глазами, с красным лаковым ошейником. Сказал, что это волкодав и что он будет охранять театр. С общего согласия отдали этого щенка мне, и я помчалась с ним домой… Вечером – «Добрый». Цветы, «ура», «браво»… Огромный банкет, человек на триста. Длинные столы в верхнем фойе ВТО. Я за столом с вахтанговцами – Яковлевым, Максаковой, Ульяновым, Парфаньяк. В зале – концерт-капустник. Веня, как всегда, постарался. Жаль, что меня не взяли… Высоцкий сочинил длинные стихи. Прекрасно! Фильм о нашем «Гамлете». К сожалению, мои неудачные куски. Фильм о гастролях в Алма-Ате. Разошлись

поздно.

26 апреля

«Гамлет». До середины июня «Гамлета» не будет – Высоцкий уезжает во Францию…

13 июня

Утром – репетиция «Гамлета». Володя подарил брелок с круглым камешком[1]. Очень нежен, в хорошем настроении. Вечером – «Гамлет» – наша сцена – хорошо. Высоцкий после заграницы несколько дней живет в каком-то другом ритме. Видимо, шлейф не нашей жизни.

24 июня

…вылет в Набережные Челны на гастроли. Сидели с Высоцким… говорили о житье-бытье, о Париже, о Марине…

28 июня

…каждый день спектакли и бесконечные концерты. Нас вывозят то на какие-то стройки, то в цеха.

1 июля

Высоцкий договорился с кем-то, с каким-то начальством, нам дали маленький катер, и мы, несколько человек, поехали в Елабугу. Туда добраться можно только водой. Всю дорогу Высоцкий пел – «отрабатывал катер»; нас угощали. Приехали… Долго искали дом, где жила Цветаева. Как всегда, самый контактный и хозяйственный – Высоцкий. Ощущение – как за каменной стеной. Наконец нашли. Дом заперт.

Постучались к соседке. Она, немного прохиндейничая: «Не понимаю, чего в последнее время ходят и ходят. Вот недавно приезжали писатели и с ними сестра Цветаевой, всё расспрашивали. Сестра старая, седая, лохматая, с палкой. Всё ходила по кладбищу, ведь никто не помнит, в каком месте похоронили Цветаеву, и вдруг она как закричит, забьет палкой о землю: „Вот тут она похоронена, тут, я чувствую, тут!“ Ну, и на этом месте могилу сделали. Я испугалась, домой убежала. А чего, кажись, расспрашивать? Она-то и прожила у нас дней десять в конце лета, в начале войны. Снимали с сыном у соседей угол. Я-то ее ни разу не видела. А в то воскресенье ее сын, Георгием, по-моему, звали, ходил с моим сыном – они одногодки – картошку копать, чистить поле под аэродром. Вернулись. Вдруг он прибегает к нам весь белый: мама повесилась. Я не ходила смотреть, но говорят, повесилась она в пристройке, потолок там

низкий, она колени подогнула, а чтоб замок не ломали, она изнутри дверь веревкой завязала. А на керосинке теплая жареная картошка была для сына… Тот дом вообще несчастливый. Столько раз его перестраивали, а там все равно какие-нибудь несчастья. Сейчас он весь перестроен. Той комнаты и пристройки уже нет. А кто она, писательница, что ли?» Мы пошли на кладбище, нашли могилу Цветаевой. Кладбище старое, большое, зеленое. С каменной оградой-входом. Могила ухоженная, аккуратная. На сером скромном камне написано: «Марина Ивановна Цветаева, 26 сентября 1892 – 31 августа 1941 года». На могиле положен кем-то маленький букетик свежей земляники и новая одна сигаретка. Кто-то до нас был. Но кто, в этом забытом Богом месте?

2 июля

Опять несколько концертов. Высоцкий обзавелся уже друзьями. Они его кормят, обслуживают, приглашают в гости. Он мне откуда-то достает постоянно свежий кумыс. Вечером повел в гости, в семью, по-моему, главного инженера, местные интеллектуалы. Большая нестройная библиотека. Очень правильная семья. Для нас – как образцово-показательный урок. Обратно шли по середине широкой улицы. Жарко. Из многих открытых окон слышались записи Высоцкого. Мы посмеялись…

3 сентября

Начало сезона. Гастроли в Вильнюсе. Любимов – в Англии. У Высоцкого – новая машина – «БМВ». Он на ней приехал из Москвы с Иваном Дыховичным.

5 сентября

Высоцкий, Дыховичный и я после утреннего спектакля поехали обедать в лесной ресторан под Каунасом. За рулем – Ваня. 200 км – скорость не чувствуется. Высоцкий нервен. Ощущение, что все время куда-то опаздывает. Везде ведет себя как хозяин. Говорить с ним сейчас о чем-нибудь бесполезно – не слышит. Его «несет».

10 сентября

…Я в Москву на «Выбор цели» и «Мак-Кинли». Приехала на вокзал, вспомнила, что забыла для проб парик, кинулась обратно в гостиницу. У гостиницы долго ищу такси. Дождь. Подъезжает на своей роскошной машине с концерта мокрый Высоцкий. Весь в цветах. Я кинулась к нему – выручай, подвези на вокзал – опаздываю. Отказался! Ужасно!

12 сентября

…возвращаюсь в Вильнюс. Прием в редакции газеты «Советская Литва», бесконечные рассказы Любимова. Мы подыгрываем. Злой Высоцкий. После «Павших» заехали за ним с Дыховичным. Он забрал машину по-хозяйски. Сел за руль, рванул резко с места, и мы помчались. Вечером совместный чай в номере. Общение с ним в таком состоянии невозможно…

13 сентября

8.30 – телевидение. Около двух часов плохой импровизации. Каждый – в своей «маске»: Любимов – о возникновении театра, Смехов – о требованиях к актерам театра, Золотухин – о «Хозяине тайги», Филатов – свои стихи, Высоцкий – песни вперемежку из «Павших» и хорошо – «Колея»! Я сказала, что завидую легкости их таланта: взял гитару – запел… 12 часов – «10 дней» – я не занята, сидели на солнышке перед служебным входом с Любимовым. Он рассказывал о Лондоне и опять – что делать с театром, как дальше нам жить, о хороших-плохих актерах. Я гнула линию, что хороших надо выделять и беречь, он опять про команду и равенство. В 15 часов – прием у секретаря ЦК. Обед. Высоцкий не может усидеть на месте больше пяти минут – чувствую, что сорвется. Вечером «Кони». Ваня, Володя – с концерта – отдали мне все свои цветы… Володя, по-моему, начал пить, но пока в форме.

14 сентября

Высоцкий запил. Сделали укол. Сутки спит в номере. Дыховичный перегоняет его машину в Москву…

30 сентября

Володя, я, Ваня ездили в Москву. Вернулись на гастроли в Ригу. Любимов уехал в Италию – в Ла Скала будет ставить оперу Луиджи Ноно. Днем ездили в Сигулду. По дороге Высоцкий рассказывал, как снимался в Югославии в «Единственной дороге». Купил там Марине дубленку – очень этим гордится. Вечером после «Доброго человека» ужинали в ресторане большой компанией за несколькими столиками. Валера, Нина, Веня, Митта, Янковский, Ваня. Володя тихий, молчаливый и важный, ходил от стола к столу…

4 октября (пятница)

…Переезд на гастроли в Ленинград. Высоцкий попал в аварию за семьдесят километров от Ленинграда. Перевернулся.

Сам, слава богу, ничего – бок машины помят…

8 октября

…Утром репетиция «Гамлета». Пристройка к новой сцене. Репетируют в основном свет и занавес, как самое главное. После репетиции большой когортой во главе с Любимовым поехали на телевидение. Там то же, что и всегда.

9 октября

…Утром – опять репетиция «Гамлета». Занавес заедает – вечером помучаемся. Отчуждение с Высоцким. Сказалось на вечернем спектакле. Я играю красивость, особенно в первом акте. Надо больше заботиться о сыне. Как мы все повязаны отношением друг к другу!

21 октября

…Ездила к художнице смотреть рисунки к нашему «Гамлету». Туман. Разбила машину. Вечером концерт – Володя сразу откликнулся – познакомил с мастером, который за два дня починил ему его «БМВ». Рассказал о Черногории, о стихотворении Пушкина и о своих стихах про Черногорию.

26 октября

«Гамлет». Пробовали с Высоцким что-то изменить по ходу. Не получается. Я подстриглась, играла с короткими волосами – очень мешает, надо тогда целиком менять рисунок роли. После спектакля на машине Высоцкого (как сельди в бочке) помчались в редакцию «Авроры». Какое-то пустое ночное помещение: Филатов читал свои пародии, Высоцкий пел, Ваня пел, Валера пел, я, слава богу, промолчала. На всех нас сделали шаржи.

30 октября

Собирались в Москву. Мою машину перегоняет Авербах. Я накупила массу картин. Забит весь багажник. Смешно загружался Высоцкий. У него много подарков и покупок, тоже забита вся машина. Багажник не закрывался. Он терпеливо перекладывал, багажник все равно не закрывался. Он опять перекладывал – не закрывается. Махнул рукой, резко захлопнул багажник, там что-то громко хрустнуло, он сказал, что, наверное, петровские бокалы, но не стал смотреть…

1 ноября

…В Москве. Позвонил Высоцкий – повесился Гена Шпаликов.

30 ноября

«Гамлет». Играли хорошо. Перед вторым актом – долго не начинали, сидели с Высоцким на своем гробе, говорили о смерти, о том, что будет – после… Сказал, что сочиняет про это песню. Начало, по-моему, – «Лежу на сгибе бытия, на полдороге к бездне…» Потом о «Мак-Кинли». Он написал семь баллад. Должны вместе сниматься где-то в Венгрии.

Я понимаю, что в этих записях, к сожалению, мало информации о Высоцком. Но у меня была своя жизнь, свой круг друзей, работа в кино, которая занимала тогда почти все мое время. Но я подумала, что за нашими совместными гастрольными обедами, нашим бытом читатель, может быть, почувствует атмосферу, в которой тогда жил Высоцкий. А если будет более пристально обращать внимание на даты, то яснее поймет состояние Высоцкого в разные периоды его жизни – изменения в поведении, когда болезнь его затягивала, и ощущение вины после…

В феврале 1975 года мы начали репетировать «Вишневый сад». Репетиции на первых порах шли без Высоцкого. В мае я решила послать ему телеграмму: «Если не приедешь сейчас, пропустишь роль».

1975 год

26 мая

…приехал Высоцкий. С бородой, сказал, что растил ее специально для Лопахина. Рассказывал про Мексику, Мадрид, «Прадо», Эль Греко. Объездил полмира.

28 мая

…Высоцкий сбрил бороду – посоветовал Эфрос. Репетиции «Вишневого сада». Высоцкий сразу включился.

6 июня

…Репетиция «Вишневого сада». Поражаюсь Высоцкому: быстро учит текст и схватывает мизансцену. После репетиции Высоцкий, Дыховичный и я поехали обедать к Ивану. Володя как у себя дома. Рассказывал, как они с Мариной долго жили тут, как завтраки переходили в обеды… Домой отвез Володя – жаловался…

9 июня

Целый день репетиции «Гамлета». Вечером собрались ехать в Ленинград. Я по своим делам, Володя с Иваном на концерт. Паника с билетами. Конечно, достал Высоцкий… Полночи трепались. Новые песни, которые я не слышала раньше. Что-то про погоню и лес, очень длинная и прекрасная – «Что за дом притих»…

10 июня

…В Ленинграде. Долго искали такси. Пошли пешком завтракать к друзьям Высоцкого – Кириллу Ласкари и Нине Ургант. Кирилл смешно показал Высоцкого, когда тот был еще студентом и ходил в широких клешах и тельняшке. Приехал Авербах. Мы с ним поехали на «Ленфильм». Вечером собрались дома у Авербаха… Втроем опять на поезд – завтра «Гамлет». Опять полночи трепались – две бессонные ночи. Высоцкому – привычно, а мне каково?..

11 июня

…Я опоздала на репетицию минут на двадцать. Высоцкий и Иван, как ни странно, пришли вовремя. Обедали у Дыховичных. Раки. Вспоминали с Высоцким, какие прекрасные красные раки в синем тазу дал нам Карелов в Измаиле, когда снимались в «Служили два товарища». Много вспоминали. Хохотали. Вечером «Гамлет» – хорошо.

12 июня

Репетиция «Сада». Высоцкий быстро набирает, хорошо играет начало – тревожно и быстро. После этого я вбегаю – лихорадочный ритм не на пустом месте. Вечером 600-е «Антимиры». Вознесенский читал после нас.

13 июня

Утром репетиция. Прогнали все четыре акта. Очень неровно и, в общем, пока плохо. Смотрела Наташа Рязанцева – ей понравилось. Днем продолжение собрания. Любимов кричал, что покончит со звездной болезнью у актеров… Вечером «Гамлет». С Володей друг другу говорим: «Ну, как жизнь, звезда?»

19 июня

Прогоняли для Любимова «Вишневый сад». Любимов смотрел вполоборота и недоброжелательно, ибо все его раздражало. От этого, конечно, мы играли отвратительно. Вечером – «Кони». Любимов зашел за кулисы, спросил меня, почему я играю Раневскую такой молодой, ведь она старуха. Я ему ответила, что

Раневской, видимо, всего 37–38 лет (ее дочери 17 лет). Он удивился – наверное, никогда не думал об этом. Спросил, почему такой загнанный у всех ритм, – я что-то стала объяснять, он прервал и стал говорить про Чехова, но совершенно про другого…

20 июня

…Вечером репетиция «Сада», монолог Лопахина, «ёрничанье»: я купил – я убил… Вы хотели меня видеть убийцей – получайте. Часов до двенадцати говорили с Эфросом и Высоцким о театре, Чехове и Любимове…

26 июня

…Репетиция «Сада» с остановками… Потом прогнали два акта. Был Элем Климов – ему это скучно. Он, видимо, как и Любимов, не признаёт такого Чехова. Замечания Эфроса – удивительно точно и по существу. Многие не берут его рисунок, может быть, не успевают. Наш разговор об этом после – сказал, что раньше пытался добиваться от актеров того, что видел и хотел, но со временем понял – актер выше своих способностей не прыгнет, а здесь для него главное в спектакле – Высоцкий, Золотухин и я.

27 июня

Прогон «Вишневого сада». Вместо Высоцкого – Шаповалов. Очень трудно… Замедленные ритмы. Я на этом фоне суечусь. Без Высоцкого очень проигрываю. Замечания. Спор Эфроса – Любимова (Чехов – Толстой). Прекрасная речь Эфроса о Чехове-интеллигенте. Любимов раздражался, но сдерживался. Они, конечно, несовместимы… Я опаздывала на вагнеровское «Золото Рейна» Шведской оперы. Встала, извинилась и пошла. Любимов взорвался, стал кричать о равнодушии актеров, что больше не хочет разговаривать, выгнал всех из кабинета. По-моему, с Эфросом у них серьезно. Я умчалась.

28 июня

Прогон «Сада» для художественного совета. Они ничего не поняли. Выступали против. Много верноподданнических речей перед Любимовым…

6 июля

Премьера «Вишневого сада». По-моему, хорошо. Много цветов. Эфрос волновался за кулисами. После монолога Лопахина – Высоцкого («Я купил!..») – аплодисменты, после моего ответного крика – тоже. Банкет. Любимова не было. Конфликт.

31 октября

…Вечером репетиция «Вишневого сада» – перед началом сезона. Половины исполнителей не было. Высоцкий еще не вернулся, а Шаповалов не пришел. Эфрос был расстроен. Думает перенести спектакль на свою сцену, со своими актерами.

2 ноября

Утром репетиция «Вишневого сада». Приехал Высоцкий – в плохой форме…

3 ноября

Утром репетиция «Гамлета». Любимову явно не нравится наш «Вишневый сад» – постоянно об этом говорит к месту и не к месту. Вечером «Гамлет». Высоцкий играет «напролом», не глядя ни на кого. Очень агрессивен. Думаю, кончится опять запоем.

4 ноября

…Вечером прогон «Вишневого сада». Опоздала. Меня все ждали. Эфрос ничего не сказал. Первый акт – хорошо, второй акт – очень плохо: не понимаю, кому говорить монолог о «грехах», – Высоцкий слушает плохо, играет «супермена». Ужасно! Всё на одной ноте. Третий акт – средне, обозначили, четвертый – неплохо. Мне надо быть поспокойней.

23 ноября

«Вишневый сад». Народу!.. Кто принимает спектакль – хвалит, кто видел летом, говорят, что сейчас идет лучше…

29 ноября

…Репетируем «Обмен». Трифонову не понравился «Вишневый сад». Это понятно. Звонил Эфрос, прочитал письмо Майи Туровской. Хвалит спектакль, меня, Володю.

30 ноября

…Вечером «Вишневый сад». Очень много знакомых. Все хвалят. Меня даже слишком. Флеров сказал, что это не Чехов. Каверин очень хвалил. После спектакля зашел Смоктуновский с женой и сказал, что такой пластики не могло быть в то время, его жена возразила, а Таланкин на ухо мне: «Не слушай…» Окуджаве – нравится, Авербах – в восторге, но сказал, что после «родов» третьего акта четвертый играть надо умиротворенно.

8 декабря

…«Вишневый сад». На каждом спектакле за кулисами Эфрос. Володя ко мне, как я к нему в «Гамлете». После спектакля бесконечные звонки. Лакшин.

23 декабря

…Вечером «Вишневый сад» – замена вместо «Пристегните ремни». Публика обычная. Реакции другие… Теперь спектакль пойдет хуже. Я плохо играю первый акт, он для меня неясен. Отношения непрочищенные, «болезнь» Раневской надуманна. Высоцкий стал спокойно играть начало – видимо, решил идти вразрез с моим завышенным ритмом, а в этом спектакле нельзя: мы все играем одно, повязаны «одной веревкой». Попробую с ним поговорить…

Примерно в 1975 году у нас с Володей родилась идея найти и сыграть пьесу на двоих. Мы понимали, что пришло время скрупулезного исследования человеческих отношений и на смену большим, массовым, ярким представлениям придут спектакли камерные – на одного, двух исполнителей. (Так, впрочем, потом и оказалось…) Долго не могли выбрать пьесу: то я предлагала сделать композицию по письмам и дневникам Софьи Андреевны и Льва Николаевича Толстого (как эти два человека по-разному оценивают одни и те же события своей жизни), то Володя привозил откуда-нибудь новую пьесу, которую нужно было переводить, да и идеи для нас были не очень животрепещущие…

Наконец нам перевел пьесу Теннесси Уильямса «Крик» Виталий Вульф. В пьесе два действующих лица: режиссер, который по ходу пьесы ставит спектакль, сам же и играет в нем, и сестра режиссера – уставшая талантливая актриса, употребляющая (по замыслу Высоцкого) наркотики, чтобы вытаскивать из себя ту энергию, которая в человеке хотя и заложена, но генетически еще спит и только в экстремальных ситуациях, направленная в русло, предположим творчества, приносит неожиданные результаты…

Высоцкий в этой работе был и партнером, и режиссером.

По композиции пьеса делилась на три части: 1-й акт – трудное вхождение в работу, в другую реальность, когда все существо твое цепляется за привычное, теплое, обжитое и нужно огромное волевое усилие, чтобы оторваться от всего этого и начать играть; 2-й акт – разные варианты «игры» (причем зритель так запутывался бы в этих вариантах, что не смог бы отличить правду от вымысла); и наконец 3-й акт – опустошение после работы, физическая усталость, разочарование в жизни, человеческих отношениях и рутинном состоянии театра (сестра

погибает от наркотиков и непосильной ноши таланта).

Высоцкий придумал очень хорошее начало. Два человека бегут, летят друг к другу с противоположных концов сцены по диагонали, сталкиваются в центре и замирают на несколько секунд в полубратском-полулюбовном объятии. И сразу же равнодушно расходятся. Я – за гримировальный столик, Высоцкий – на авансцену, где говорит большой монолог в зал об актерском комплексе страха перед выходом на сцену. Причем у самого Высоцкого этого комплекса никогда не было, но он произносил это так убедительно, что трудно было поверить, что он вот сейчас начнет играть.

Оформление Давид Боровский придумал для этого спектакля простое – на сцене были свалены в беспорядке детали декораций спектаклей, в которых мы с Володей играли: в левом углу груда смятых деревьев из «Вишневого сада», гроб из «Гамлета», кресло и дверь из «Преступления и наказания», что-то из Брехта и поэтических спектаклей и два гримировальных стола – Высоцкого и мой.

На сцене мы прогнали вчерне лишь первый акт, причем зрителей было в зале только двое: Боровский и случайно зашедший в театр кинорежиссер Юрий Егоров. В театре к нашей работе относились скептически, Любимову пьеса не нравилась, и он открыто говорил, что мы, мол, взяли ее из тщеславных соображений, ведь пьеса была написана Уильямсом для двух бродвейских звезд.

Второй акт оказался очень сложным по постановке, и мы остановились. В то время у нас начались гастроли в Польше, мы уехали, вернулись в начале июня. А через полтора месяца Володи не стало…

Я оценила партнерство Высоцкого в полной мере, когда стала играть без него… Он был неповторимым актером. Особенно в последние годы. Он абсолютно владел залом, он намагничивал воздух, был хозяином сцены. Не только из-за его неслыханной популярности. Он обладал удивительной энергией, которая, саккумулировавшись на образе, как луч сильного прожектора, била в зал. Я обнаружила это случайно, когда однажды мы хорошо играли «Гамлета». Я вдруг почувствовала это кожей. Потом, не говоря ему, долго проверяла это свое состояние. Как-то Володя не выдержал и спросил меня: что это я за эксперименты провожу и иногда меняю из-за этого мизансцены? Я рассказала. Оказалось, он давно над этим думает, знает у себя это состояние, готовится к нему, есть ряд приемов, чтобы это состояние усиливать, а порой это поле натяжения с залом видит почти физически и заметил, что оно рвется от аплодисментов. «Когда

зритель попадает в это поле – с ним можно делать все что угодно», – говорил он.

Высоцкий, как никто из знакомых мне актеров, прислушивался к замечаниям. С ним легко было договариваться об игре, о перемене акцентов роли. Он мог играть вполсилы, иногда неудачно, но никогда не фальшивил ни в тоне, ни в реакциях. А при этом – какая-то самосъедающая неудовлетворенность. И нечеловеческая работоспособность. Вечная напряженность, страсть, порыв.

После Гамлета Высоцкий уже не работал с Любимовым над большими ролями. В «Мастере и Маргарите» он был утвержден на роль Бездомного, но эту роль не захотел даже репетировать, в «Трех сестрах» хотел играть Вершинина, но назначен был на Соленого, который тоже оказался ему неинтересен, а на Свидригайлова в «Преступлении и наказании» я его уговорила уже в самый последний период работы над спектаклем, почти перед премьерой.

…Я вижу, как он уныло бродит за кулисами во время этого спектакля, слоняется молчаливо из угла в угол тяжелой, чуть шаркающей походкой (так не похоже на прежнего Высоцкого!), в длинном сером бархатном халате, почти таком же, как у его Галилея, только теперь в этой уставшей фигуре прочитываются горечь, созерцательность, спокойствие и мудрость – то, чего так недоставало в раннем Галилее. Две эти роли как бы обрамляют короткий творческий путь Высоцкого, и по ним видно, сколь путь этот был нелегок.

1980 год

13 июля

В 217-й раз играем «Гамлета». Очень душно. И мы уже на излете сил – конец сезона, недавно прошли напряженные и ответственные для нас гастроли в Польше. Там тоже играли «Гамлета». Володя плохо себя чувствует; выбегает со сцены, глотает лекарства… За кулисами дежурит врач «скорой помощи». Во время спектакля Володя часто забывает слова. В нашей сцене после реплики: «Вам надо исповедаться» – тихо спрашивает меня: «Как дальше? Забыл». Я подсказала, он продолжал. Играл хорошо. В этой же сцене тяжелый занавес неожиданно зацепился за гроб, на котором я сижу, гроб сдвинулся, и я очутилась лицом к лицу с призраком отца Гамлета, которого я не должна видеть по спектаклю. Мы с Володей удачно обыграли эту «накладку». В

антракте поговорили, что «накладку» хорошо бы закрепить, поговорили о плохом самочувствии и о том, что – слава богу – отпуск скоро, можно отдохнуть. Володя был в мягком, добром состоянии, редком в последнее время…

18 июля

Опять «Гамлет». Володя внешне спокоен, не так возбужден, как 13-го. Сосредоточен. Текст не забывает. Хотя в сцене «Мышеловки» опять убежал за кулисы – снова плохо… Вбежал на сцену очень бледный, но точно к своей реплике. Нашу сцену сыграли ровно. Опять очень жарко. Духота. Бедная публика! Мы-то время от времени выбегаем на воздух в театральный двор, а они сидят тихо и напряженно. Впрочем, они в легких летних одеждах, а на нас – чистая шерсть, ручная работа, очень толстые свитера и платья. Все давно мокрое. На поклоны почти выползаем от усталости. Я пошутила: «А слабо, ребятки, сыграть еще раз?» Никто даже не улыбнулся, и только Володя вдруг остро посмотрел на меня: «Слабо, говоришь. А ну как не слабо!» Понимая, что это всего лишь «слова, слова, слова…», но зная Володин азарт, я на всякий случай отмежевываюсь: «Нет уж, Володечка, успеем сыграть в следующий раз – 27-го…»

И не успели…

25-27 июля

Приезжаю в театр к 10 часам на репетицию. Бегу, как всегда, опаздывая. У дверей со слезами на глазах Алеша Порай-Кошиц – заведующий постановочной частью. «Не спеши». – «Почему?» – «Володя умер». – «Какой Володя?» – «Высоцкий. В четыре часа утра».

Репетицию отменили. Сидим на ящиках за кулисами. Остроты утраты не чувствуется. Отупение. Рядом стрекочет электрическая швейная машинка – шьют черные тряпки, чтобы занавесить большие зеркала в фойе… 26-го тоже не смогли репетировать. 27-го всех собрали, чтобы обсудить техническую сторону похорон. Обсудили, но не расходились – нельзя было заставить себя вдруг вот встать и уйти. «Мы сегодня должны были играть „Гамлета“…» – начала я и минут пять молчала – не могла справиться с собой. Потом сбивчиво говорила о том, что закончился для нашего театра определенный этап его истории – и что он так трагически совпал со смертью Володи…

28 июля

Похороны. Утром с мужем поехали на рынок – купили розы, я

– белые, он – красные. К театру подъехать нельзя. Все перекрыто. Движение транспорта остановлено. Вверх по Радищевской с Котельнической набережной – стройная, тихая колонна – люди пришли попрощаться с Высоцким.

На сцене, затянутой в черное сукно, стоит гроб. Над гробом свисает занавес из «Гамлета». В гробу – Володя – уставший, постаревший (ему только 42 года!), может быть, от того, что волосы непривычно зачесаны назад. На нем костюм Гамлета. На черном заднике сцены висит большая Володина фотография – спокойно, как бы отчужденно, скрестив руки, он смотрит сверху на все происходящее…

На осенних гастролях в Тбилиси за кулисы пришел молодой, нам неизвестный фотограф и стал показывать снимки Высоцкого, которые только что сделал. Он явно гордился своей работой. Володя плохо себя чувствовал, был в нервном, раздраженном состоянии и не очень внимательно перебирал эти фотографии. Последнее время он стал уставать от бесконечных писем, поклонников, самодеятельных фотографов, плохих записей его песен, любителей автографов.

Иногда уже не делая в этом различая истинного и наносного.

Фотограф попросил подписать одну из фотографий. Володя, насторожившись, спросил: «Зачем?» – «Я же автор!» Но Володя, уже не стесняясь меня, грубо выгнал этого автора. Я пыталась успокоить Володю, не очень понимая причину этой неожиданной грубости, и вот эта фотография сейчас висит над гробом Высоцкого и провожает его в последний путь.

1

Гамлет – основная и любимая роль Высоцкого, Гамлета он играл 10 лет. И Гамлет был последней ролью, которую Высоцкий играл перед смертью.

По природе своей публичной профессии актер всегда на виду. Нечего сетовать, что жесткий свет софитов безжалостно освещает даже закрытые стороны жизни. Пенять на это не приходится – это входит в профессию. «На виду» не только сегодняшняя творческая жизнь актера, «на виду» у всего света подчас рождаются его даже самые далекие и еще не ясные творческие замыслы. Так случилось и со мной: в одном из своих самых первых интервью я, может быть и несколько легкомысленно, поделилась с читателями своей потаенной мечтой. Интервью это так и называлось: «Почему я хочу сыграть Гамлета».

Высоцкий как-то подошел ко мне в театре и спросил в упор:

«Ты это серьезно? Гамлет… Ты подала мне хорошую мысль…»

Когда Любимова спросили, почему он поручил роль Гамлета Высоцкому, он ответил: «Я считал, что человек, который сам пишет стихи, умеет прекрасно выразить так много глубоких мыслей, такой человек способен лучше проникнуть в разнообразные, сложные конфликты: мировоззренческие, философские, моральные и очень личные, человеческие проблемы, которыми Шекспир обременил своего героя.

Когда Высоцкий поет стихи Пастернака, то это что-то среднее между песенной речью и песней. Когда говорит текст Шекспира, то есть в этой поэзии всегда музыкальный подтекст».

Этот ответ Любимова поздний. Отношения Любимова и Высоцкого были неоднозначные и неровные. Несколько раньше на этот же вопрос Любимов отвечал так:

«Как Высоцкий у меня просил Гамлета! Все ходил за мной и умолял: „Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета! Гамлета!“ А когда начали репетировать, я понял, что он ничего не понимает, что он толком его не читал. А просто из глубины чего-то там, внутренней, даже не знаю, что-то такое, где-то, вот почему-то: „Дайте Гамлета! Дайте мне Гамлета!“»

Высоцкий действительно уговаривал Любимова ставить «Гамлета». Любимов долго не соглашался.

Репетировали мы «Гамлета» на Таганке долго. Около двух лет. Премьера состоялась 29 ноября 1971 года.

Главным звеном в спектакле стал занавес. Давид Боровский, художник почти всех любимовских спектаклей, придумал в «Гамлете» подвижный занавес, который позволял режиссеру делать непрерывные мизансцены. А если у Любимова появлялась новая, неиспользованная сценическая возможность, его фантазия разыгрывалась, репетиции превращались в увлекательные импровизации – всем было интересно.

Когда после комнатных репетиций вышли на сцену, была сооружена временная конструкция на колесах, которую сзади передвигали рабочие сцены. За период сценических репетиций стало ясно, что конструкция должна легко двигаться сама собой. Как? Может быть, повернуть ее «вверх ногами», то есть повесить на что-то сверху. Пригласили авиационных инженеров, и они над нашими головами смонтировали с виду тоже легкое, а на самом деле очень тяжелое и неустойчивое переплетение алюминиевых линий, по которым занавес двигался вправо-влево, вперед-назад, по кругу. Эта идея подвижного занавеса позволила Любимову найти ключ к спектаклю, его образ. Потом в рецензиях критики будут, кстати, в первую очередь отмечать этот занавес и называть его то роком, который сметает все на своем пути, то ураганом, то

судьбой, то «временем тысячелетий, которые накатываются на людей, сметая их порывы, желания, злодейства и геройства»; в его движении видели «дыхание неразгаданных тайн». Занавес существует в трагедии как знак универсума, как все непознанное, неведомое, скрытое от нас за привычным и видимым. Его независимое, ни с чем не связанное движение охватывает, сметает, прячет, выдает, преобразуя логическую структуру спектакля, вводя в него еще не доступное логике, то, что «философии не снилось»…

А главное – такой занавес давал возможность освободиться от тяжелых декораций, от смен картин, которые останавливали бы действие и ритм. Одно событие накатывало на другое, а иногда сцены шли зримо в параллель… По законам театра Шекспира, действие должно было длиться непрерывно. Пьеса не делилась на акты. Занавес в нашем спектакле позволял восстановить эту шекспировскую непрерывность и в то же время исполнял функцию монтажных ножниц: короткие эпизоды, мгновенные переброски действия, перекрестный, параллельный ход действия, когда на сцене чисто кинематографическим приемом шла мгновенная переброска сцены Гамлет – Офелия на подслушивающих эту сцену за занавесом Клавдия и Полония. Или в сцене Гертруда – Гамлет один лишь поворот занавеса позволял зрителю увидеть предсмертную агонию Полония… Громоздкому театральному Шекспиру в кинематографе Любимов противопоставлял легкого, современного кинематографического Шекспира в театре.

Ну а пока, на репетициях, мы, актеры, дружно ругали этот занавес, потому что он был довлеющим, неуклюжим, грязным (занавес был сделан из чистой шерсти, и эта шерсть, как губка, впитывала всю пыль старой и новой «Таганки»), но главное – от ритма его движения зависели наши внутренние ритмы, мы должны были к нему подстраиваться, приноравливаться; к тому же скрип алюминиевой конструкции иногда заглушал наши голоса.

На одной из репетиций шла сцена похорон Офелии, звучала траурная музыка, придворные несли на плечах гроб Офелии, а за ним двигалась свита Короля (помню, перед началом сцены я бегала в костюмерную, рылась там в черных тряпочках, чтобы как-то обозначить траур), так вот, во время этой сцены только мы стали выходить из-за кулис, как эта самая злополучная конструкция сильно заскрипела, накренилась и рухнула, накрыв всех участвующих в сцене занавесом. Тишина. Спокойный голос Любимова: «Ну, кого убило?» К счастью, мы отделались вывихнутыми ключицами, содранной кожей и страхом – но

премьера отодвинулась еще на полгода из-за необходимости создания новой конструкции.

Через полгода были сделаны по бокам сцены крепкие железные рельсы, между ними шла каретка, которая держала, как в зажатом кулаке, тяжелый занавес. Занавес в своем движении обрел мобильность, легкость – и с тех пор стал нести как бы самостоятельную функцию. Он был страшный, коричнево-серый, плетенный вручную на полу нашего фойе умелыми руками студентов художественных училищ. Несколько дней и ночей они плели этот уникальный занавес. Каждый взял себе квадрат сетки и начал на нем что-то вывязывать согласно собственной фантазии. Естественно, у каждого получилось что-то свое. Некоторые из нас тоже к этому приложили руки. Я, например, знаю, что нижний левый край занавеса – мой.

Иногда, при особом освещении, занавес походил на разросшуюся опухоль с многочисленными метастазами, иногда на просвет казался удивительно тонкой, красивой, ажурной паутиной – как флером времени отделяя житейскую реальность от иррационального; иногда тяжелой массой налетал на хрупкую фигуру Гамлета, иногда просто выполнял функцию трона: в середину занавеса удобно садились Король и Королева; иногда на нем, как на качелях, раскачивалась Офелия, иногда он был плащом и одновременно ветром в сцене Гамлета, Горацио и Марцелла – одним словом, функции занавеса были многочисленны, и в каждой сцене он выполнял какую-нибудь свою роль.

Наверху, над сценой, на рельсах справа и слева сидели рабочие сцены, которые, кстати, знали спектакль до самых мельчайших подробностей, до самых неожиданных интонаций, потому что вынуждены были там сидеть на каждой репетиции и на каждом спектакле от начала до конца. Рабочий слева управлял движением занавеса, он сидел в каком-то кресле, похожем на гоночный автомобиль, с многочисленными рукоятками. Он ездил в своем кресле вперед и назад, а рукоятками поворачивал занавес в любом направлении. На репетициях и в первые годы спектакля там сидел красивый рыжий парень в клетчатой рубашке, с прекрасными вьющимися волосами и бакенбардами, он курил «Мальборо», пепел небрежно стряхивая на наши головы. Вид у него был как за рулем «альфа-ромео». Рабочий же справа был полная ему противоположность – маленький, неказистый, незапоминающийся. Единственное, что его выделяло, – белые перчатки на руках. В мешке у него сидел живой петух, которого он по ходу действия доставал и выставлял в правое верхнее окно сцены. Предполагалось, что петух должен кукарекать и возвещать

начало действия и роковых событий. Петух, конечно, сопротивлялся. В то время суток, когда шел спектакль, петухи обычно спят. Наш петух не отличался от других, и, когда его доставали из мешка и сильно встряхивали – так, что летели перья, – он лишь изредка издавал жалкое кудахтанье. Потом крик петуха пришлось записать на пленку. Во всяком случае, петуха мне было жалко. И если за кулисами нужно было настроиться на слезы (например, когда я, Гертруда, уже со слезами выхожу на сцену, рассказывая о гибели Офелии), я всегда смотрела на этих несчастных петуха и рабочего – и слезы градом текли у меня из глаз; если же мне нужно было настроиться на помпезность, торжественность, официальную улыбку – я смотрела вверх налево, на рыжего рабочего, на его царственную позу, на его расслабленную фигуру «прожигателя жизни» – моя спина невольно выпрямлялась, и я Королевой выходила на сцену. Я, конечно, поделилась с Высоцким своими наблюдениями; мы долго потом играли этими ассоциациями, и даже на других спектаклях у нас выработался условный язык: эту сцену надо проводить «справа» или «слева»?

Высоцкий был очень увлечен работой. Сносил любые насмешки Любимова. Я поражалась терпению Высоцкого и, зная его взрывной характер, порой боялась возможной Володиной реакции. Особенно когда на репетициях сидела Марина Влади. Сидела она почти всегда наверху, в темноте балкона, чтобы никто ее не видел, хотя все равно все знали, что Марина в зале, и иногда мне казалось, что Любимов нарочно дразнит и унижает Володю при его жене, чтобы разбудить в нем темперамент, злость и эмоциональность. Высоцкий терпел и репетировал.

Володя готовился к каждой репетиции, часто предлагал свои варианты, был как никто заинтересован в этом спектакле. Но многое долго не получалось. Роль шла трудно.

Я, хорошо зная роль Гамлета и всю пьесу наизусть, нередко подсказывала текст, при этом видела, что Высоцкий хотел играть роль не в той манере, которую от него ждали и которая за ним закрепилась из-за его песен. Он хотел играть Гамлета просто и скорбно. Его Гамлет уже знает все про жизнь, для него нет неожиданности в злодействе Клавдия; часто в монологах у него прорывалась горькая ирония, а «прежнюю свою веселость», по гамлетовским словам, он потерял давно. Слова Призрака для него не новость, Гамлет Высоцкого только кивает: это всего-навсего подтверждение его догадки, а «Мышеловка» нужна такому Гамлету исключительно для того, чтобы еще раз проверить свою догадку.

Жгучей, неудержимой была лишь ненависть к Клавдию. Не

злоба, а бессилие толкает его на поступки: «Из жалости я должен быть суровым, несчастья начались – готовьтесь к новым…» И когда после убийства Полония он говорит: «Меня не мучит совесть», – Высоцкий говорит это скорее с недоумением, чем с сожалением. Усталость, печаль, горькое недоумение доминировали в Гамлете Высоцкого в последние годы. «О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», – все время он подхлестывал себя к действию.

Замысел и разработка у Высоцкого были строгими и продуманными. Но на репетициях это каждый раз приходило в столкновение с живой импровизацией Любимова, который строил спектакль, как бы не зная, что будет дальше.

За десять лет существования спектакля «Гамлет» Высоцкий в конце концов придет к своему первоначальному решению этой роли, к тому, что было им заявлено на первых репетициях.

Для Любимова на репетициях самым главным было обживание пустого сценического пространства и выведение в символы деталей оформления. На задней кирпичной стене был закреплен большой крест из неструганых досок, коричневых от старости (напоминало старые английские дома, на белых стенах которых вырисовывались деревянные балки). На досках висели рыцарские железные перчатки, сделанные с музейной точностью, под досками на фоне белой кирпичной стены стояли огромные средневековые мечи. Эти натуральные детали – и мечи, и перчатки, и ножи – будут потом участвовать в подчеркнуто условной сцене дуэли, где Лаэрт и Гамлет на противоположных концах сцены только металлическим звуком ножа о рапиру будут передавать ход дуэли. Настоящая земля на авансцене и настоящий череп, который в начале спектакля закапывают могильщики в эту землю, будут в течение спектакля условно обозначать образ могилы, тлена, смерти. Настоящие яйца, которые едят могильщики, настоящая вода в тазу, где Полонию моют ноги в сцене прощания с Лаэртом, а из таза слуга вытаскивает мокрую дохлую мышь – маленький прообраз той большой мышеловки, которую потом задумает Гамлет…

Случалось, эти изобразительные элементы и, главное, занавес подменяли собой эмоционально-психологическую разработку роли актером. И поэтому некоторые исполнители шли по пути обозначения и иллюстрации. На репетиции ночной сцены у Королевы мы с Высоцким постарались прорвать эту условность существования, постарались сыграть ее по школе реалистического театра, не прерывая внутреннего хода психологического действия. Сцена получилась очень эмоциональной, шла по нарастанию, и к концу ее можно было делать антракт, так как

требовался перерыв и для нас, актеров, и для зрителей, включившихся к тому времени в ход спектакля. Любимов этой сценой был очень доволен, ставил нас в пример другим исполнителям – как надо, несмотря ни на что, погружаться в действие, но Любимов не был бы Любимовым, если бы он эту сцену отдал целиком на откуп актерам. В самой середине сцены, когда мы только начинали набирать высоту и выходить на нужную энергетику, – он сделал антракт. На репетициях и прогонах мы не сопротивлялись, потому что могли продолжать после небольшого перерыва с той же ноты, на которой нас прервали, но на спектаклях зритель после буфета и фойе приходил расхоложенный, и его надо было заново завоевывать. После первых спектаклей мы с Володей в два голоса стали уговаривать Любимова перенести антракт на конец сцены, однако он не соглашался. Ему нужно было, чтобы, как в многосерийном фильме, действие прерывалось на самом интересном месте. Осталась обида на режиссера, и очень часто перед началом второго акта мы с Володей возвращались к нашей обиде и обсуждали это вечное «непонимание» в театре – режиссера и актера, как будто мы тянем телегу в разные стороны. В последние годы старой «Таганки» я эту обиду на режиссера сумела в себе побороть, работая с Любимовым и в «Трех сестрах», и в «Борисе Годунове», и в спектакле «Высоцкий», а Володя, думаю, нет.

Порой, как это ни самонадеянно сейчас звучит, я имела на Высоцкого какое-то влияние, ведь мы много играли вместе. В первом его спектакле на Таганке, в «Добром человеке из Сезуана», я играла его мать. Рисунок спектакля был сделан еще в училище, там Янг Суна играл Бибо Ватаев – огромный, сильный человек, а я была тогда очень худой и слабой, и мы наши отношения построили на полном подчинении сына матери. Володя охотно подхватил этот рисунок и проводил его точнее, чем, скажем, Губенко, который исполнял эту роль сразу после Ватаева в первые годы «Таганки», но играл человека, который не хотел подчиняться слабой женщине, своей матери.

И в «Гамлете» я тоже играла мать. Здесь Высоцкий выстроил более сложные отношения. Он играл, например, так называемый эдипов комплекс. Разочаровавшись в матери, в ее скором браке, в ее измене памяти мужа, Гамлет идет к Офелии; и в этом – ключ к пониманию отношений Гамлета и Офелии: он разочарован в женщине («О женщины, вам имя – вероломство»). Всё, конечно, приходило не сразу. В каждой сцене было несколько вариантов. Нередко Володя играл очень нежную любовь к матери, а временами абсолютно был закрыт и замкнут. Очень многое зависело от наших непростых отношений в жизни…

2

…Мы стоим за кулисами в костюмах и ждем начала «Гамлета». Володя в черном свитере и черных джинсах сидит с гитарой на полу у белой задней стены, у подножия огромного деревянного креста. Перебирает струны, что-то поет…

Иногда поет только что сочиненную песню, и мы, сгрудившись за занавесом, чтобы нас не видели зрители, слушаем. Иногда работает над новой песней – повторяя раз за разом одну и ту же строчку на все лады и варианты. Иногда шутливо импровизирует, «разговаривая» с нами под аккомпанемент гитары: спрашивает помощника режиссера, почему так долго не начинают спектакль, ведь зрители давно сидят и ждут, или ворчит, что от вечных сквозняков на сцене у него уже начинается радикулит… Правда, в последние годы переговариваться с нами ему становится все труднее и труднее – зал напряженно вслушивается: что же поет Высоцкий, сидя там, так далеко, у задней стены…

Наконец кричит петух в верхнем левом от зрителя окне сцены, и спектакль начинается. Выходят могильщики с лопатами, подходят к могиле на авансцене, роют землю и закапывают в нее череп. Мы по очереди – Король, Королева, Офелия, Полоний, Горацио – выходим, снимаем с воткнутого в край могилы меча черные повязки, завязываем на руке, ведь у нас траур – умер старый король Гамлет, и тихо расходимся по своим местам. В этой напряженной тишине встает Высоцкий, идет к могиле, останавливается на краю, берет аккорд на гитаре и поет срывающимся, «с трещиной» (как он сам говорил) голосом стихотворение Пастернака «Гул затих. Я вышел на подмостки…»

Четкое осознание:

> На меня наставлен сумрак ночи…

Просит:

> Если только можно, Авва Отче,
> Чашу эту мимо пронеси.

А потом – как бы себе:

> Но продуман распорядок действий,
> И неотвратим конец пути.

И дальше – на срывающемся крике:

Я один, все тонет в фарисействе.

И – подводя черту:

Жизнь прожить – не поле перейти.

И обычные три аккорда на гитаре.

Начинается хорал (музыка Ю. Буцко), и нас всех, кто был на сцене, сметает занавес. Как рок, как судьба, как смерть…

И сразу же из-под этого занавеса выкатываются Горацио, Марцелл. Горацио кричит вслед уплывающему занавесу: «Стой! Отвечай! Ответь! Я заклинаю!» Бурное, очень динамичное развитие действия, и с самого начала предельная обостренность конфликтов.

…Уходя с Королем со сцены под гром пушек и помпезные речи, я вижу Высоцкого, который бросается в занавес, зарывается в него, утыкается, как в плечо другу, а потом с полнейшей безысходностью и болью бьется головой о занавес:

О тяжкий груз из мяса и костей!
Когда б я мог исчезнуть, испариться…
Каким ничтожным, плоским и тупым
Мне кажется весь свет в своих стремленьях!

Таких выплесков у Высоцкого много в спектакле. Почти все монологи у него построены на предельном самовыявлении.

В последние годы он стал жаловаться на усталость, говорил, что ему уже трудно играть Гамлета в прежнем рисунке…

Шекспир написал «Гамлета» трагедией. Трагедия невысказанности? Гёте сказал про Гамлета, что это дуб, который посажен в цветочный горшок. Конечно, у каждого человека свой Гамлет, свой характер, своя судьба. И у каждой эпохи тоже свой Гамлет, свои проблемы, свои души. Чем крупнее талант актера-исполнителя и режиссера, тем крупнее философски будет толкование Гамлета. У «маленьких» людей будет жить их маленький Гамлет в их маленьком мире. Вот почему мне нравится Высоцкий в «Гамлете», у которого, как у всех актеров

крупного масштаба, за плечами не просто ряд удачно сыгранных ролей, а судьба поколения. Они встают как бы мощным щитом на защиту больших идей и чувств своего времени, а не дробят их на сотни мелких правдоподобий.

В «Гамлете» «Таганки» были символы и образы вроде бы неясные, словами не объяснимые, но бередящие душу, оставляющие неизгладимый след. А Высоцкий очень четко чувствовал и нес эту трагическую невысказанность.

Начинал он в «Гамлете» с узнаваемых мальчиков шестидесятых годов, послевоенное детство которых прошло в московских дворах, где нужна была физическая сила, где все старались быть вожаками, где в подворотнях под гитару пелись блатные песни и где как эталон – сила, короткие, крепкие шеи, взрывная, неожиданная пластика. Для таких Гамлетов не существовали сомнения и не вставал вопрос «Быть или не быть?». Только «быть». В интервью Высоцкий говорил: «Мне повезло, что я играл Гамлета, находясь именно в том возрасте, который отмечен у датского принца Шекспиром. Я чувствовал себя его ровесником. Я играл не мальчика, который не знает, что ему нужно. Он воспитывался с детства быть королем. Он был готов взойти на трон…»

Закончил же Высоцкий эту роль мудрым философом, с душевной болью, с неразрешимыми вопросами и глубокой ответственностью перед временем и людьми…

Одна из загадок пьесы: почему, узнав о насильственной смерти отца, Гамлет, поклявшись об отмщении, медлит? Сколько спектаклей – столько ответов на этот вопрос. Например, в спектакле Тарковского в «Ленкоме» медлительность, слабость, сомнения были в актерских данных Анатолия Солоницына, который играл совершенно другого Гамлета, но, на мой взгляд, тоже очень хорошо и убедительно; да и весь спектакль мне тогда понравился. В нашем же спектакле в первые годы Высоцкий с самого начала играл в Гамлете результат «быть», а его нерешительность вытекала из объективных причин – препятствий на пути задуманного.

Шекспир назвал театр зеркалом, «чье назначение – являть всякому веку и сословию его подобие и отпечаток».

Высоцкий остро чувствовал ритмы времени, растворялся в них и выражал их и в своих песнях, и в стихах, и в ролях. В Гамлете он был абсолютно сопричастен эпохе, проблемам современного человечества.

«Быть или не быть…» – это, конечно, основной монолог в пьесе. Ставится вопрос жизни и смерти. Ты есть, и тебя нет… Главная мысль: что за чертой смерти, как жить и что делать в жизни? Жить, смирясь под ударами судьбы, всё принять – или восстать против этих ударов, мстить и: «Умереть. Забыться. И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук и тысячи лишений, присущих телу. Это ли не цель желанная? Скончаться…»

Гамлет Высоцкого не верил в потустороннюю жизнь и очень саркастически в первые годы спектакля произносил слова: «Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?» Вот и загадка! То есть для Высоцкого – разгадка.

С другой стороны, незнание пугает, а иначе – кто бы при жизни «снес невежество правителей, всеобщее притворство, ханжество». Никто бы не согласился влачить жизнь, полную обмана и компромиссов, если бы знал, что после смерти его ожидает другая жизнь, суть которой зависит от нравственной позиции в этой. Но: «неизвестность после смерти, боязнь страны, откуда ни один не возвращался…»

В спектакле Высоцкий произносил этот монолог три раза подряд, окрашивая его разными чувствами.

Первый раз – как бы прислушиваясь к своему поэтическому дару, к своим внутренним ощущениям, когда что-то «тайное бродит вокруг – не звук и не цвет, не цвет и не звук, гранится, меняется, вьется, а в руки живым не дается». Гамлет у Высоцкого – поэт. С обостренностью восприятия, с четкой ритмикой строчек, с внутренней музыкальностью рождения образов…

Второй раз он говорил этот монолог с ощущением уже надоевших истин, стершихся от бесконечного употребления слов, когда за ними стоят лишь азбучные, хрестоматийные примеры.

И только в третий раз он яростно выкрикивал, обращаясь уже к зрителям, сидящим в зале:

Так всех нас в трусов превращает мысль
И вянет, как цветок, решимость наша
В бесплодье умственного тупика.
Так погибают замыслы с размахом,
Вначале обещавшие успех,
От долгих отлагательств.

«Быть или не быть…» для Высоцкого не только вопрос: жить или умереть; для него главное в том, чтобы жить и бороться. Он себя казнит за «долгие отлагательства», он все время себя подхлестывает к действию, поэтому на таком срыве кричит

последние строчки монолога и на таком же вздернутом нерве, с хлыстом в руке, в сцене с Офелией будет избивать стоящих за занавесом и подслушивающих эту сцену Клавдия и Полония. Удар – по Клавдию, удар – по Полонию, удар – по занавесу, по времени… «Если с каждым обходиться по заслугам – кто уйдет от порки?»

После этого монолога и идущей вслед за ним сцены с Офелией Володя прибегал за кулисы мокрый, задыхаясь. На ходу глотал холодный чай, который наготове держала помреж, усилием воли восстанавливал дыхание и бежал опять на сцену…

В 1972-м Высоцкий написал стихотворение «Мой Гамлет» («Я только малость объясню в стихе…»). Он не положил его на мелодию и никогда не исполнял в своих концертах. Как-то на одном из спектаклей «Гамлета» он мне сказал про это стихотворение и что-то даже из него прочитал, но я была в образе и не очень отреагировала на эту откровенность (о своих стихах – не песнях – Володя мало с кем говорил). Текст, как я потом увидела, абсолютно исповедален. Там есть и жизнь Гамлета до шекспировского сюжета, и как бы отклонение от фабулы «Гамлета», и проблемы самого Высоцкого.

Когда у актера происходит полное слияние с ролью, он может жить и разговаривать от имени своего персонажа в любых условиях и при любых обстоятельствах. Так, видимо, произошло у Высоцкого с Гамлетом. Он, Гамлет, говорит, что происходит в душе Высоцкого. Концовка стихотворения – «А мы всё ставим каверзный ответ и не находим нужного вопроса» – дает и трактовку Гамлета, и передает мироощущение современного человека с вечными вопросами «русских мальчиков»: зачем я живу? кто я? а после смерти – что?

С годами Гамлет у Высоцкого стал мистиком. С годами ощущение «постою на краю» – и того, что за этим краем, – все больше и больше стало его волновать.

После первой клинической смерти я спросила Володю, какие ощущения у него были, когда он возвращался к жизни. «Сначала темнота, потом ощущение коридора, я несусь в этом коридоре, вернее, меня несет к какому-то просвету. Просвет ближе, ближе, превращается в светлое пятно; потом боль во всем теле, я открываю глаза – надо мной склонившееся лицо Марины…» Он не читал английскую книгу «Жизнь после жизни», это потом я ему дала ее, но меня тогда поразила схожесть ощущений у всех возвращающихся «оттуда».

Монолог «Быть или не быть…», повторюсь, концептуально главный в этой, на мой взгляд, самой мистической,

иррациональной пьесе. По тому, как решается этот монолог в спектакле, можно понять: волнуют режиссера и актера вопросы жизни и смерти или нет? Как в «Отце Сергии» у Толстого. Основной смысл этой повести, мне кажется, нужно искать в монологе отца Сергия перед гробом: для чего рождается человек? чтобы жить и умереть? и только? ну а что потом? для чего жить? если Бог есть – то жить надо для той, другой жизни, которая за чертой, а если же Бога нет – то человек рождается только для того, чтобы умереть? Но это бессмыслица… Во всяком случае, все сомнения Толстого, его богоискательство, его поиски смысла жизни – всё это вопросы Гамлета, хотя, как говорят, Толстой и не любил Шекспира…

Л. Выготский в прекрасной своей работе «Психология искусства» пишет об «особом состоянии могильной печали, которой насыщена вся пьеса… о глубоком ощущении кладбища». У Высоцкого же к этому примешивался пушкинский азарт: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья…»

Безусловно, в стремительной жизни Высоцкого очень важен рефрен «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее», однако, мне кажется, более важным в то десятилетие, когда он играл Гамлета, было ощущение: «Хоть мгновенье еще постою на краю…»

До появления Призрака Гамлет хоть и готов на поступки, но еще не знает, как действовать, он весь в предчувствии тайны: «Обман какой-то…» Как этот обман, эту ложь, окутывающую его, распутать? Чтобы бороться с чем-то, надо до конца понять и пережить то, с чем надо бороться. Два потрясения – смерть отца и скорая свадьба матери – за сценой, еще до начала пьесы. Таким Гамлет задан. (Что он был другим – веселым студентом Виттенберга, постигающим науки, – мы можем лишь догадываться по отдельным репликам в сценах с Розенкранцем и Гильденстерном.)

После встречи с Призраком отца Гамлет уже связан с иным миром, иррациональным («Прощай, прощай и помни обо мне»). От этой встречи, вроде бы ничего не имеющей общего с реальной жизнью, просыпается сознание Гамлета. Он становится философом, который в себе соединяет абсолютное знание действительности с потусторонним, отвлеченным, таинственным. Так просыпается его духовность. Что бы он ни делал, что бы ни говорил впоследствии – он помнит о Призраке. Это главное.

Дух отца его родил вторично.

Сомнения Гамлета – в его монологах. В монологах Гамлет сам мучается своим промедлением. Первое сомнение – в

монологе о Гекубе.

Может статься, тот дух был дьявол?

Дьявол мог принять любимый образ.

«Мышеловка» возникает, чтобы проверить это первое сомнение. Она нужна для того, чтобы не только уличить Короля, но и самому воочию увидеть, как все происходило, чтобы подхлестнуть себя к действию.

Конечно, опираясь на «здравый смысл», можно объяснить многое, например: Гамлет притворяется безумным, чтобы его не убили. Но у трагедии есть своя логика, свой смысл, возможно темный, иррациональный, когда «кричит наш дух, изнемогает плоть, рождая орган для шестого чувства»…

Высоцкий очень точно передавал это ощущение невысказанной тайны, играя Гамлета в последний год своей жизни:

> …Зачем
> Так страшно потрясаешь существо
> Загадками, которым нет разгадки…

Появление Призрака для него не неожиданность. Гамлет его видел уже раньше во сне. Когда Горацио рассказывает ему о Призраке, Гамлет не удивляется, а удовлетворенно сравнивает с виденным: «И не сводил с вас глаз…» Без вопроса, а как подтверждение. И только в конце сожалеет: «Жаль, не видел я», то есть не видел воочию.

Проснувшийся в нем дух делает Гамлета провидцем. С самого начала он знает всё. Он знает, что одинок: «Порвалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден!» – в этом предначертание, миссия Гамлета – Высоцкого. Научить людей прислушиваться к тому, что бередит их души, научить подыматься над обыденной реальностью. Он догадывается, что гибнет: «Чашу эту мимо пронеси…» Но все же идет на гибель. Не может не идти…

«Гамлет» еще и потому гениальная пьеса, что в ней можно найти проблемы, волновавшие людей в то или иное время. Так, мир Клавдия – это общество, порожденное злом, и держится оно на насилии, предательстве, крепком страхе. Гамлет дает нам возможность осознать корни этого зла и понять, что бороться с ним реально, к сожалению, только оружием самого этого общества, то есть прибегая к хитрости, насилию и убийству. В этом тоже заключена трагедия Гамлета. В центре – моральные вопросы: достоинство человека, возможность в таком обществе оставаться Человеком.

Спектакль Любимова, ставя эти вопросы, не только боролся в

свое время с конкретными проявлениями несправедливости и насилия, но с годами приобретал и общечеловеческое звучание. Ведь менялся и рос в своем общественном сознании, конечно же, не один лишь Высоцкий – менялись и все мы: и актеры, и зрители.

В 60-е годы мы – я имею в виду наше поколение – что называется, встали на ноги и хотели «перевернуть мир». Время для нас было бурное, эмоциональное, жаждущее и ищущее. Мы очень много работали тогда. Нам казалось, что мы сможем научить людей по-новому чувствовать, по-новому смотреть на мир и события… Весело и беспечно карабкались по гладкой стене искусства, кто-то сходил с дистанции, кто-то удобно устраивался на выступах достигнутого. Но те, кого природа одарила талантом, продолжали карабкаться по этой стене, которая не знает границ…

Гамлет первых лет тоже был молодой, бунтующий, страстный, с абсолютной уверенностью в своих поступках, с ненасытным любопытством ко всему: к хорошему и плохому, к добру и злу. Во всем – восторг первооткрывателя и ощущение новизны. Высоцкий как никто умел удивляться, и в результате – неожиданная, открытая, осветляющая все лицо улыбка, с чуть выдвинутой вперед нижней челюстью и кривоватыми зубами, которые нисколько не портили его лицо, а лишь подчеркивали индивидуальность. Это удивление и открытость останутся и в его Гамлете, но они не будут доминирующими.

Вместе с мастерством придет мудрость. Мы с большим вниманием будем подходить к людям и ко всему, вершащемуся в мире. В Гамлете Высоцкого появится некоторая настороженность: шаг – а вдруг пропасть?!. Как по лезвию ножа, «по канату, натянутому, как нерв». В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий в это время напишет:

Я прозревал, глупея с каждым днем,
Я прозевал домашние интриги.
Не нравился мне век и люди в нем
Не нравились. И я зарылся в книги.

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
Все постигал: недвижность и движенье,
Но толка нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опроверженье.

А в средствах выражения Гамлета появится жесткость. Высоцкий все чаще станет надевать на себя маску «супермена». Некоторые его поступки будут диктоваться с позиции силы и

жестокости. «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели…» – стихи Гудзенко военных лет в исполнении Высоцкого в спектакле «Павшие и живые» были как бы продолжением Гамлета тех лет.

Впрочем, этот период длился недолго. Стабильность, заданность, остановка, самоутверждение за счет других были не в характере Высоцкого. В его творчестве – и в Гамлете в первую очередь – вскоре станут все ярче и ярче проявляться беспокойство и неприкаянность, и как главный мотив – неблагополучие, потерянность, неустроенность, бездомность… Отсюда и в Гамлете, и в песнях Высоцкого желание выстоять, преодолеть, удержаться. Вырваться…

Зов предков слыша сквозь затихший гул,
Пошел на зов, – сомненья кралися с тылу,
Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

В его Гамлете в последние годы прорвались высшая духовность, одухотворенность и обостренное ощущение конца… Уже не было импульсивности первых лет. Ощущались горечь одиночества и печаль. Гамлет понимал, что можно выстоять, только оставаясь Человеком, сохраняя достоинство и духовную ответственность.

Но Гамлет должен был погибнуть как человек, дошедший в своем движении до конца. Вернее, до бесконечности… Где край? Там, где не хватает физических сил. «Ах, если б только время я имел, – но смерть – тупой конвойный и не любит, чтоб медлили, – я столько бы сказал…» – последние слова Гамлета у белой стены на том месте, где он сидел в начале спектакля.

Почти во всех спектаклях у Высоцкого были замены. Лишь в «Вишневом саде» и «Гамлете» он играл без дублеров. К этим спектаклям он приезжал с Дальнего Востока, из Франции, Америки… Правда, в последние годы Володиной жизни «Вишневый сад» все чаще и чаще отменяли – или из-за болезни Высоцкого, или он не успевал приехать. И только «Гамлет» шел всегда: в каком бы состоянии ни был Володя и куда бы его ни заносила судьба – к спектаклю он возвращался.

4

Перед началом второго акта мы сидим с Володей на гробе,

ждем третьего звонка и через щель занавеса смотрим в зрительный зал. Выискиваем одухотворенные лица, чтобы подхлестнуть себя эмоционально. Показываем их друг другу. Иногда в зале сидит Марина Влади. Володя долго смотрит на нее, толкает меня в бок: «Смотри, моя девушка пришла». После этого всегда играет очень нервно и неровно…

Сегодня часто сетуют и в прессе, и просто в беседах, что женщины растеряли свою женственность, а мужчины переняли много женских черт: слабость, незащищенность, отсутствие воли и постоянное прислушивание к собственному состоянию и настроению. В характерах актеров эти приметы времени проявляются особенно заметно. Актер – профессия «женского рода»: желание нравиться на сцене потом переходит в быт. Отсюда вспыльчивость, капризность, непостоянство, некоторая манерность.

Володя Высоцкий – один из немногих актеров, а в моей практике единственный партнер, который постоянно нес «пол», вел «мужскую тему». Кого бы он ни играл, все это были люди мужественные, решительные, не раз испытавшие удар судьбы, но не уставшие бороться, отстаивать свое место в жизни. Вся энергия была направлена на безусловное преодоление ситуации. В любой безысходности – искать выход. В беспросветности – просвет! Не думая о том, возможен ли он. И во всех случаях знать и верить: «Еще не вечер! Еще не вечер!» Дерзание и дерзость.

На этом крепком фоне неудержимой силы, мужественности, темперамента сама собой у меня возникала тема незащищенности, отчаяния, слабости, жалобы, растерянности… В такой расстановке сил у нас проходили дуэты и в «Гамлете»: Гертруда – Гамлет, и в «Вишневом саде»: Раневская – Лопахин. Таким же дуэтом мы хотели играть и в пьесе Теннесси Уильямса «Крик».

5

После смерти Высоцкого мы решили делать спектакль о Володе. Туда вошли и кое-какие реплики из «Гамлета». И на моем плече там появляется белая накидка Гертруды.

Перед репетицией мы пьем кофе, и я завожу разговор о Гамлете Высоцкого (к тому времени я уже начала писать свои заметки о Володе, которые потом стали книгой «Владимир Высоцкий, каким помню и люблю»). Наташа Сайко вспомнила, что в спектакле у нее не получалась песня в сцене сумасшествия Офелии – нужно было высоко пропеть вторую половину куплета, а у нее голос низкий. Володя посоветовал на этой фразе резко

запрокинуть голову назад – и «голос сам пойдет». Боря Хмельницкий рассказал, как много лет назад вместе с Высоцким и Шаповаловым летел из Донецка после концерта на спектакль. Самолет задерживался. В половине седьмого вечера они наконец приземлились во Внукове. Мчались в такси через всю Москву, влетели в театр, и в семь пятнадцать Володя уже сидел на сцене в костюме Гамлета и тихо пел репертуар утреннего концерта в Донецке. Играли они все трое с сорванными голосами… Леня Филатов вспомнил, как однажды за кулисами он сказал только что вышедшему со сцены, задыхающемуся Высоцкому: «Ну что уж так выкладываться-то, Володя. Кого удивлять?» – и как Высоцкий бешено посмотрел на него и резко, наотмашь ответил… Потом, в антракте, Володя долго кружил вокруг и наконец первый подошел и попросил прощения – в нем была нарушена гармония по отношению к человеку, который играл Горацио…

В спектакле у меня много свободного времени. Сижу или в гримерной, или в буфете, кто-то рассказывает анекдот, в коридоре за кулисами кто-то смотрит по телевизору хоккейный матч. Из всех углов приемники транслируют спектакль, чтобы мы не пропустили свой выход, но пьесу знаешь наизусть, она растворена во внутреннем ритме, и, уже не слушая спектакль, точно выходишь к своей реплике. И вдруг через все привычное – «расплавленный» голос Высоцкого: «Век вывихнут! Ве-к-к-к р-р-р-ас-ша-тался!» (так согласные может тянуть только он) – в этом всё… Всё, что я пыталась рассказать о его Гамлете.

«Мир раскололся, трещина прошла по сердцу поэта» – по-моему, эти слова Генриха Гейне можно было бы сказать про Высоцкого – Гамлета.

Гамлет – тема всего творчества. Гамлет – это прежде всего талант. Человек, которому дано видеть больше, чем другим.

А кому много дано, с того много и спросится. Разве это не имеет отношения к извечной проблеме о месте художника в жизни, особой ответственности таланта за все, что его окружает? О невозможности играть в прятки со временем?.. Вот почему Гамлет не может бездействовать, хотя знает, что это приведет его к гибели.

25 июля 1981 года

Годовщина смерти Высоцкого.

Днем всем театром едем на Ваганьковское кладбище, где, как и год назад, несметная толпа и цветы, цветы… А вечером на сцене я опять в костюме Гертруды… Мы чтим память Володи и играем спектакль «Владимир Высоцкий», в который вошли и сцены из «Гамлета». Но сегодня шекспировский текст звучит по-другому,

он абсолютно созвучен с жизнью Высоцкого… Я смотрю на опустевшее место у задней стены сцены, где раньше сидел Гамлет – Высоцкий и обращаюсь в ту сторону зала, откуда доносился из динамиков его голос, записанный на пленку, обращаюсь в пустоту:

Ах, Гамлет!
Сердце рвется пополам!
Ты повернул глаза зрачками в душу,
А там повсюду пятна черноты,
И их ничем не смыть…

Эфрос. «Вишневый сад»

У нас в школе на Балчуге художественным руководителем драматического кружка была Татьяна Щекин-Кротова – актриса Центрального детского театра. Поэтому мы, участники самодеятельности, беспрепятственно смотрели все спектакли этого театра. Но самым моим любимым был спектакль «Ее друзья» по пьесе Розова, где Щекин-Кротова играла главную роль, больше всего там нам нравился Ефремов. Мы все были в него влюблены. А когда в театр пришел Эфрос в 54-м году, то мы уже считали, что лучшего театра в Москве нет.

У меня произошла аберрация памяти, мне кажется, что и наш любимый спектакль «Ее друзья» поставил Эфрос, но, заглянув в Интернет, я увидела, что первым спектаклем в ЦДТ у Эфроса был «В добрый час» тоже Розова и там тоже играл Ефремов. Так в моей памяти соединились эти два спектакля в один.

А когда в 56-м году Эфрос поставил «Никто» Э. де Филиппо с тем же Ефремовым и в этом спектакле начался «Современник», я поняла, что без театра мне не жить, и пошла в Студенческий театр Московского университета, где я тогда училась. И хоть у нас была своя интересная жизнь в Студенческом театре – Ролан Быков поставил нашумевшую тогда «Такую любовь», – для нас спектакли Эфроса оставались той высочайшей планкой, до которой надо тянуться.

С 63-го года мы бегали в давно забытый Театр Ленинского комсомола, потому что туда перешел Эфрос. Я не поклонница спектаклей по пьесам советских драматургов, но там была необычная манера игры, а когда в 66-м году появилась «Чайка» (впервые Эфрос стал ставить классику), где главным героем был Треплев, я была уже у Любимова на Таганке, но по-прежнему мы говорили только об Эфросе, о его легких, быстрых ритмах в спектаклях, когда многое пробрасывалось, о его условности.

Я любила все его спектакли по так называемым классическим пьесам, и даже «Дорогу» по «Мертвым душам» Гоголя я приняла безоговорочно и по просьбе Наташи Крымовой написала в какую-то газету восторженную статью. Критика этот спектакль Эфроса не приняла, и, по слухам, на Малой Бронной, где в это время работал Эфрос, начались недовольства актеров, которые всегда возникают в театральном коллективе, который долго работает вместе.

Дело других разбирать эти конфликты, я хочу рассказать об Эфросе и «Таганке».

Он к нам впервые пришел в 75-м году. Год для Эфроса был

тяжелым. На Малой Бронной он закончил «Женитьбу»; вышла в свет его первая книжка; во МХАТе он поставил «Эшелон»; у нас реставрировал «Вишневый сад», и к концу года у него случился первый инфаркт. Но по порядку.

Из дневника

1975 год

24 февраля

В 10 часов утра в верхнем буфете – первая репетиция «Вишневого сада». Пришел Эфрос…

На первую репетицию собираются в театре не только назначенные исполнители, но и те, кто хотел бы играть, но не нашел себя в приказе о распределении ролей; собираются просто «болельщики» и околотеатральные люди. А тут – событие: в театре Анатолий Васильевич Эфрос, режиссер другого «лагеря», другого направления. Пришли почти все…

Любимов впервые уехал надолго из театра – ставить в Ла Скала оперу Луиджи Ноно и перед отъездом, чтобы театр не простаивал без работы, предложил Эфросу сделать какой-нибудь спектакль на Таганке. Эфрос согласился, хотя у него в это время было много работы. Он только что закончил на телевидении булгаковского «Мольера» с Любимовым в главной роли, у себя на Бронной – «Женитьбу», во МХАТе репетировал «Эшелон» Рощина.

У нас Эфрос решил ставить «Вишневый сад». Распределили роли. По обыкновению нашего театра, на каждую роль – по два-три исполнителя. На Раневскую – меня и Богину, на Лопахина – Высоцкого и Шаповалова, на Петю Трофимова – Золотухина и Филатова.

Высоцкий в конце января на три месяца уехал во Францию, но перед распределением Эфрос говорил с ним, со мной и с Золотухиным о «Вишневом саде», советовался насчет распределения других ролей – он мало знал наших актеров. Но в основном роли, конечно, распределял и утверждал Любимов. Знаю, что Эфрос, например, не настаивал на втором составе…

И вот наконец мы все в сборе, кроме Высоцкого. На первой репетиции обычно раздаются перепечатанные роли, а тут всем исполнителям были даны специально купленные сборники чеховских пьес. Кто-то сунулся с этими книжками к Эфросу, чтобы подписал, но он, посмеиваясь, отмахнулся: «Ведь я же не Чехов». Он себя чувствовал немного чужим у нас, но внешне это никак не выражалось, он просто не знал, как поначалу завладеть нашим вниманием. Рассказал, что только вернулся из Польши, и какие там есть прекрасные спектакли, и что его поразила в Варшаве одна актриса, которая в самом трагическом месте роли

неожиданно рассмеялась, и как ему это понравилось. Говорил, что в наших театрах очень часто – замедленные, одинаковые ритмы, и что их надо ломать, как в современной музыке, и почему, например, в джазе такие резкие перепады темпа и ритма, а мы в театре тянем одну постоянную, надоевшую мелодию и боимся спуститься с привычного звука; об опере Шостаковича «Нос», которую недавно посмотрел в Камерном театре, – почти проигрывая нам весь спектакль и за актеров, и за оркестр; о том, как он любит слушать дома пластинки, особенно джаз, когда, нащупав тему и единое дыхание, на первый план выходит с импровизацией отдельный исполнитель, и как все музыканты поддерживают его, а потом подхватывают и развивают на ходу новую музыкальную идею, и почему в театре такое, к сожалению, невозможно; говорил о том, что он домосед, что не любит надолго уезжать из дома, о том, как однажды посетил места, где родился, и какое для него это было потрясение, напомнил, что первая реплика Раневской – «Детская…» – и с этой фразы перешел на экспликацию всего спектакля. Потом прочитал первый акт, иногда останавливаясь и комментируя. Сказал, чтобы мы с Вилькиным (ассистентом режиссера) развели без него первый акт и что он через неделю посмотрит, что из этого выйдет.

Мы остались одни. И я стала самостоятельно копаться в пьесе, перечитывая раз за разом одни и те же куски, не обращая внимания на авторские ремарки, которые давно играны и переиграны в театрах и обросли штампами. Я читала только диалоги.

Первый акт «Вишневого сада» Чехов начинает рассветом. Ранняя весна. Морозный утренник. Ожидание. В доме никто не спит. Епиходов приносит цветы: «Вот садовник прислал, говорит в столовой поставить». Садовник прислал (это ночью-то!). Все на ногах. Суета, и в суете – необязательные, поспешные разговоры. Лихорадочный, тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала, он готовит такое же лихорадочное поведение приехавшей Раневской. Да, дым отечества сладок, но здесь, в этом доме, умер муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда «бежала, себя не помня», Раневская, здесь каждое воспоминание – и радость, и боль. На чем остановить беспокойный взгляд, за что ухватиться, чтобы вернуть хоть видимость душевного спокойствия? «Детская…» – первая реплика Раневской. Здесь, в этой детской, и сын Гриша, и свое детство. Что здесь ей оставалось? Только детство, к которому всегда прибегает человек в трудные душевные минуты… Для Раневской вишневый сад – это мир детства, мир счастья и покоя, мир ясных чувств и безмятежности. Мир справедливых истин, мир ушедшего времени, за которое она

цепляется, пытаясь спастись.

Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, хотя это трагедия. Как никто, Чехов знал законы драматургии. Он знал: чтобы показать тишину, ее нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачут, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации бывает трагично. Герои «Вишневого сада» шутят и пьют шампанское, а «болезнь» прогрессирует, и гибель предрешена. Об этом знают, но еще наивно пытаются обмануть себя. Беда и беспечность. Болезнь и клоунада. Во всех поступках героев есть что-то детское, инфантильное. Как если бы дети, – говорил Эфрос, – играли на заминированном поле, а среди них ходит взрослый разумный человек и остерегает их, предупреждает: «Осторожно! Здесь заминировано!» Они пугаются, затихают, а потом опять начинают играть, вовлекая и его в свои игры. Детская открытость рядом с трагической ситуацией. Это странный трагизм – чистый, прозрачный, наивный. Детская беспомощность перед бедой – в этом трагизм ситуации.

27 февраля

Утром – репетиция «Вишневого сада» без Эфроса. Народу уже мало. Уже нет «любителей» и «заинтересованных», нет и некоторых исполнителей второго состава. Вилькин излишне командует – «играет» роль режиссера. Мне это странно. Начали разводить по мизансценам. По-моему, не очень интересно и без того ритма, о котором говорил Эфрос. Вилькин в основном упирал на то, что «мама больна».

3 марта

На репетицию пришел Эфрос. Мы, волнуясь, показали ему первый акт. Я вижу, что все не так, как он бы хотел, но он похвалил. Наверное, чтобы поддержать. После перерыва, так же, как в прошлый понедельник, прочитал второй акт с остановками и комментариями. Мне показалось, что он был не так включен и заинтересован, как 24-го, видимо, душой был в другой работе. И опять оставил нас на неделю.

В «Вишневом саде» самый трудный – это второй акт. Разговор иногда просто абсурден. Как у клоунов. Эфрос, разбирая второй акт, вспомнил фильм Феллини «Клоуны», который недавно видел, и просил, чтобы первая сцена второго акта – Епиходов, Дуняша, Яша, Шарлотта – игралась как чистейшая клоунада. Каждый ведет свою тему, но это никуда не выливается. Белиберда, абсурд, клоунада. И все они кричат, не слушая друг друга.

Я помню, что когда смотрела «Клоунов» в Женеве, у меня был

острый приступ аппендицита. Я смотрела фильм и корчилась от боли и смеха, особенно в последней сцене – «похороны белого клоуна». Вот уж когда для меня абсолютно слились в единое ощущение мысли о смерти, боль и комизм происходящего на экране.

Со скрупулезностью врача Чехов ведет историю болезни. Во втором акте в болезнь уже поверили. О ней говорят. Лихорадочно ищут средство спасения. За Лопахина цепляются: «Не уходите… Может быть, надумаем что-нибудь!» «Нелюбимому врачу» Лопахину раскрывают душу (монолог Раневской о «грехах»), докапываются до причины болезни. На откровенность Раневской Лопахин тоже отвечает откровенностью: говорит о своем несовершенстве, что отец бил палкой по голове и что сам он пишет «как свинья». Ему кажется, что его сейчас слушают, разговаривают с ним «на равных» – и вдруг такая бестактная реплика Раневской: «Жениться вам нужно. Мой друг… На нашей бы Варе…» От неожиданности, ведь его перебили почти на полуслове, он соглашается торопливо: «Что же? Я не прочь… Она хорошая девушка»… Наэлектризованная атмосфера вызывает неожиданный монолог Пети. Но его тоже никто не слушает, не принимают всерьез. Он в ответ возмущенно кричит: «Солнце село, господа!» – «Да!!!» – и… слышен тревожный звук лопнувшей струны. И как предзнаменование – проход пьяного в черном. Появляются жуткие, трагические символы – как возмездие.

6 марта

Опоздала на репетицию. За Эфроса – опять Вилькин.

Кричит. Мне скучно и неинтересно. Ссоримся. Вилькин репетицию отменил. Завтра не пойду.

7 марта

Разговор по телефону с Эфросом. Он просил ходить на репетиции, сказал, что когда придет, будет работать очень быстро и нужно, чтобы актеры знали хотя бы текст.

8 марта

Показывали Эфросу второй акт. Вместо меня – другая актриса. Я не жалею, потому что мне все не нравится. Очень тоскливо.

Наконец, через неделю, Эфрос опять пришел на репетицию. Говорил про третий акт очень эмоционально и интересно.

Третий акт – ожидание результата торгов. Как ожидание исхода тяжелой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремятся прикрыть смертный

страх музыкой, танцами, фокусами. И наконец узнают результат операции – смерть… А в смерти виноват тот, кому почему-то доверились, – Лопахин. Ведь это он поехал с Гаевым на торги, чтобы на пятнадцать тысяч, которые прислала ярославская бабушка, выкупить имение, а их, оказывается, не хватило, чтобы проценты заплатить…

Гаев с Лопахиным уехали в город на торги, а Раневская затеяла бал, где Шарлотта показывает фокусы. Да какие фокусы! «Вот очень хороший плед, я желаю продавать. Не желает ли кто покупать?» – ерничает Шарлотта. «Ein, zwei, drei!» – выходит из-за пледа Аня – на продажу! «Ein, zwei, drei!» – выходит Варя – тоже продается, но никто не покупает. Вокруг Раневской крутится фантасмагория: кто-то ее о чем-то просит, другой приглашает на «вальсишку», а рядом Дуняша выясняет отношения с Епиходовым. Этот трагический ералаш кончается нелепым выстрелом револьвера Епиходова и ударом палки Вари по голове Лопахина. Монолог Лопахина – «Я купил!..». После напряженного ожидания, после клоунады и ерничания – истерика Раневской: «А-а-а!..» И на фоне этих рыданий – беспомощные слова Ани о новой прекрасной жизни.

В апреле, вечерами, начались наконец репетиции с Эфросом. Пошли с первого акта и все заново. Роли более или менее мы уже знаем, хоть и ходим по мизансценам с книжками. Я, как всегда, со шпаргалочками, рассованными по всем карманам. Эфросу это забавно. Посмеивается. Относится к нам, как к детям, которых надо чем-то занимать и поощрять. Предостерегая нас от сентиментальности, говорил, что лучше уйти в другую крайность – в ерничание, хотя успех возможен только тогда, когда гармонично сочетаются расчет и ум с сердечностью, детскостью, открытостью. Мне все очень нравится. И его юмор, и посмеивание, и тоже детская заинтересованность, когда что-то получается.

Эфрос ходит с нами вместе по выгороженной площадке – репетируем мы пока на малой сцене – так же, как и мы, с книжкой и быстро-быстро говорит, почти обозначая интонацию и мизансцену. Потом просит повторить, оставаясь на сцене. Но без него ритмы сразу падают, актеры садятся на свои привычные штампы. Эфрос не сердится. Продолжает дальше.

Выход Раневской. Выбегает так же по-юношески легко, как и Аня, чтобы зрителям даже в голову не пришло, что это Раневская. Они привыкли, что она должна «появляться». Мне хорошо – я не видела ни одной актрисы в роли Раневской, поэтому во все глаза смотрю на Эфроса и копирую его как обезьяна. Даже интонацию.

Стараюсь схватить быструю манеру его речи. Почти скороговорка, так как слова неважны, они ширмы, ими только прикрываются.

Выбежала, натолкнулась глазами на Лопахина, который стоит с открытыми для объятий руками, не узнала его, прошла мимо и сразу отвлеклась – «детская»: «Я тут спала, когда была маленькой», – интонация вверх. И закончила с усмешкой: «И теперь я как маленькая», – интонация вниз.

Пока не разбираюсь – что, почему, зачем. Это потом с этими вопросами я буду приставать к Эфросу, пока окончательно не почувствую его манеру и характер, чтобы мысленно за него отвечать себе на все вопросы.

Утром Эфрос репетирует во МХАТе, вечером приходит к нам. Как, наверное, ему странно и непривычно работать с нами. Да и мы привыкли к другой манере. У нас тоже не бывает застольного периода, но с Эфросом надо работать почти с голоса, то есть по интонациям понимать, чего он хочет.

В конце апреля переходим на большую сцену. Там уже стоит выгородка. В «Вишневом саде» все крутится вокруг вишневого сада. Как в детском хороводе – а сад в середине. Левенталь сделал на сцене такой круг – клумбу-каравай, вокруг которого все вертится.

На этой клумбе вся жизнь. От детских игрушек и мебели до крестов на могилах. Тут же и несколько вишневых деревьев (кстати, и в жизни, когда они не цветут, они почти уродливы – маленькие, кряжистые, узловатые). И – белый цвет. Кисейные развевающиеся занавески, «…утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Озноб. Легкие белые платья. Беспечность. Цвет цветущей вишни – символ жизни, и цвет белых платьев, как саванов, – символ смерти. Круг замыкается.

То, что, казалось, мы уже нашли, репетируя на малой сцене, – на большой потерялось. Начинаем с начала первого акта. Опять Эфрос ходит вместе с нами и за нас читает текст. Главное – очень внимательно за ним следить и ничего не упустить. Теперь я понимаю, что первый акт – это вихрь бессмысленных поступков и слов. Слова – ширмы. Ими прикрывают истинное страдание. Но иногда сдерживаемое страдание вырывается криком: «Гриша! Мой мальчик!.. Гриша!.. Сын! Утонул!..» И сразу: «Для чего? Для чего?!» – это спрашивать надо очень конкретно – почему именно на меня такие беды. А потом, смахнув слезы, почти ерничая: «Там Аня спит, а я поднимаю шум».

Нас, исполнителей, потом будут упрекать в однозначности, в марионеточности, да и сам Эфрос в своей книжке будет вздыхать об объемности ролей, но где, например, в Москве взять актера на роль Гаева, который сыграл бы объемно? Разве что

Смоктуновский… Потом мы увидим Смоктуновского в роли Гаева в телевизионном спектакле Хейфица, а Эфрос уже настолько привыкнет к нам, что скажет: не нужен нам никакой Смоктуновский, Виктор Штернберг играет Гаева прекрасно и точно.

А что касается марионеток… Ведь натурализм «Вишневого сада» в Художественном театре, как известно, не нравился Чехову.

Андрей Белый о Чехове говорил: «натурализм, истончившийся до символа». А разве можно играть объемно символ? Сразу скатишься в быт. Символ – это знак. «Вишневый сад» – пьеса не о дворянах и не об интеллигентах, а о марионетках. Только марионеточный водевиль усложняется темой смерти.

После 21 апреля мы репетируем «Вишневый сад» только по средам – в остальные дни Эфрос занят, выпускает во МХАТе «Эшелон».

Эфрос приходит к нам вечером, очень усталый. Видно, что плохо себя чувствует, часто сосет валидол. Как-то на репетицию не пришел Шаповалов – Лопахин. Помреж сказала, что у Шаповалова «колет сердце». Эфрос репетицию отменил. Мы, расстроенные, разошлись по домам. Я послала телеграмму Высоцкому в Париж: «Если сейчас не приедешь – потеряешь Лопахина».

С 17-го мая пошли регулярные репетиции «Вишневого сада». Теперь Эфрос был целиком наш.

26 мая к работе подключился Высоцкий. Приехал с бородой. Смеется, что отрастил ее специально для Лопахина, чтобы простили опоздание.

Тема «Вишневого сада», во всяком случае – нашего спектакля, это не прощание с уходящей дворянской культурой, а тема болезни и смерти. Это не быт дворянский умирает, а умирает сам Чехов.

Туберкулез медики называют веселой болезнью. А сам Чехов часто цитировал Ницше, сказавшего, что больной не имеет права на пессимизм. Туберкулез обостряет ощущение окружающего. Озноб. Умирают в полном сознании. И в основном на рассвете, с воспаленной ясностью ума. Весной. И первый акт «Вишневого сада» Чехов начинает весенним рассветом.

«Я умираю. Ich sterbe» – последние слова, сказанные Чеховым перед смертью. «Жизнь-то прошла, словно и не жил, – говорит в конце „Вишневого сада“ Фирс. – Я полежу… Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего… Эх ты… недотепа!..» И далее ремарка: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук

лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Это последние слова, написанные Чеховым в «Вишневом саде». Как пророчество тех своих последних сказанных слов… И эту последнюю ремарку Эфрос выполнил абсолютно точно в спектакле, хотя до этого просил не обращать внимания на ремарки, а играть иногда «наоборот» – чтобы уйти от штампов.

Судя по моим дневникам, мы работали невероятно быстро. И в какой удивительной рабочей форме был в то время Эфрос!.. От тех дней осталось ощущение праздника, хорошего настроения, бодрости и нежности друг к другу.

Весь июнь – репетиции с остановками. Кое-какие места спектакля чистятся и уясняются. В это же время – поиски грима и костюмов. Мне по эскизу должны были сшить дорожный корсетный костюм, который моя Раневская никогда бы не надела. Эфрос разрешил мне делать с костюмом что хочу. Левенталь, по-моему, этим недоволен, но его не было на репетициях, и он не знал моей стремительной пластики и закрученного ритма.

6 июня

Утренняя репетиция. В зале сидела Беньяш. Она многое не понимает, хотя ей нравится. Я репетировала в брюках – она не могла понять почему, а для меня на этом этапе неважно, главное – чтобы уложился внутренний рисунок. Да и репетиция была в основном для ввода Высоцкого. Поражаюсь Высоцкому…

7 июня

Черновой прогон «Вишневого сада». Эфрос первый раз сидел в зале. Потом – замечания. После репетиции Высоцкий, Дыховичный (он играет Епиходова) и я поехали обедать в «Националь»: забежали, второпях поели, разбежались, заражаюсь их ритмом. Мне это важно для «Вишневого сада». Я ведь домосед-одиночка, а Раневская совсем другая. Правда, мне не привыкать играть роли, не похожие на меня, но чтобы до такой степени, когда во мне нет ни одной черточки той Раневской, какую предлагает играть Эфрос! Полагаюсь на свое чутье и безошибочность Эфроса.

Высоцкий быстро учит текст и схватывает мизансцену на лету, к Эфросу нежен и внимателен. Хорошо играет начало – тревожно и быстро. После этого я вбегаю – мой лихорадочный ритм не на пустом месте. Если до моего выхода хотя бы ритмом не закручивается первый акт – я сумасшедшая, мои резкие перепады вычурны. Как легко играть после монолога Лопахина –

Высоцкого в III-м акте! Подхватывай его ноту – и все. Легко играть с Золотухиным. Его, видимо, спасает музыкальный слух – он тоже копирует Эфроса. Наша сцена с Петей в III-м акте проскакивает, как по маслу. Жукова – Варя, по-моему, излишне бытовит – и сразу другой жанр, другая пьеса. Не забывать, что Чехов – поэт. «Стихи мои бегом, бегом…» Главное – стремительность. После репетиции, как всегда, замечания Эфроса.

20 июня

Очень хорошая вечерняя репетиция с Эфросом. Разбирали по кусочкам третий акт. Монолог Лопахина, ерничанье: я купил – я убил… вы хотели меня видеть убийцей – получайте. Часов до двенадцати говорили с Эфросом и Высоцким о театре, о Чехове…

Во время репетиций я не люблю читать статьи о том спектакле или пьесе, которую репетируешь, но тут я не удержалась и читала о Чехове и «Вишневом саде» все, что попадало под руку: и раннюю статью молодого Маяковского «Два Чехова», и Льва Шестова «Творчество из ничего», и Мережковского, и Чуковского… и все свои сумбурные мысли от прочитанного выложила Эфросу. И он, посмеиваясь, говорил, что из этого не следует, что так можно представить Чехова выведенным на уровень современности, современного нашего понимания театра и жизни.

Разговора «на равных» между режиссером и актером практически не бывает. У актера почти всегда «пристройка снизу», ученика – к учителю, подчиненного – к начальнику. А у Эфроса к нам, актерам, всегда было отношение взрослого к детям. Не свысока, а так – посмеиваясь: что, мол, с них возьмешь – дети! Он нам многое прощал, не раздражался на нашу «детскую» невключенность или невнимание, но тихо переживал про себя. И мне такие отношения нравились, ведь он так прекрасно знал театр, и естественно, что наши рассуждения часто вызывали у него улыбку. Правда, иногда он забывал, что мы тоже в театре не новички, выходим на сцену уже более 20 лет… Но эта мысль придет ко мне потом, когда Эфрос, несмотря на мое предостережение, станет главным режиссером «Таганки». А сейчас, на репетиции «Вишневого сада», все было прекрасно, радужно и влюбленно.

Тогда же, в ночной беседе с Высоцким и Эфросом, мы говорили о том, что прежде всего надо понять самого Чехова, ведь Чехов растворился во всех своих персонажах. И Лопахин – больше всего сам Чехов. Лопахин тоже относится к персонажам «Вишневого сада», как к детям. Он их безумно любит, и они ему

доверились, поэтому покупка Лопахиным вишневого сада и для них, и для него – предательство. Он это хорошо чувствует. Как если бы сам продал этих детей в рабство. От этого – крик души в монологе, боль, которая превращается в ерничание, – он закрывается и от себя, и от Раневской пьяным разгулом.

Монолог Лопахина в третьем акте «Я купил…» исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне лучших его песен. Этот монолог был для него песней. И иногда он даже какие-то слова действительно почти пел: тянул-тянул свои согласные на хрипе, а потом вдруг резко обрывал. А как он исступленно плясал в этом монологе! Как прыгал на авансцене за веткой цветущей вишни, пытаясь сорвать! Он не вставал на колени перед Раневской – он на них естественно в плясе оказывался и сразу менял тон, обращаясь к ней. Моментально трезвел. Безысходная нежность: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Варя раз пять во время монолога бросала ему под ноги ключи, прежде чем он их замечал, а заметив – небрежно, как само собой разумеющееся: «Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь…» И опять на срыв: «Ну да все равно… Музыка, играй… Музыка, играй отчетливо!» Любовь Лопахина к Раневской – мученическая, самобичующая. Абсолютно русское явление. У нас ведь не было традиции трубадуров, рыцарской любви, не было в русской литературе любви Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Наша любовь всегда на срыве, на муке, на страдании. В любви Лопахина, каким его играл Высоцкий, было тоже все мучительно, непросветленно. Его не поняли, не приняли, и в ответ – буйство, страдание, гибель. Середины не может быть. Как у Тютчева:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Лопахин сам понимал, что сделал подлость. Он, конечно, уже не купец, но еще и не интеллигент. Когда поехал с Гаевым на торги, он и в мыслях не допускал, что купит, но сыграла с ним злую шутку его азартная душа: когда начался торг с Дериговым, Лопахин включился, сам того не желая: «Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти… Ну, кончилось. <…> Вишневый сад теперь мой!.. Боже мой, господи, вишневый сад мой!» Он не верит еще этому. Уже купив, все равно ищет путь спасения, мечется. Купил еще и потому, что интуитивно понимал еще раньше, что эта «пристань», к которой он пытался прибиться

(Раневская), – ненадежна и не для него.

21 июня

…Репетиция «Сада» с остановками… Потом прогнали два акта. Замечания Эфроса – точно и по существу.

Центр – Раневская. Любопытство к ней – к ее походке, одежде, словам, реакциям. Начинать первый акт надо очень резко. С самого начала – динамика поступков и конфликтность ситуаций. Некоторые слова почти выкрикиваются. «Мама живет на пятом этаже!!!» Гаевское «Замолчи!!!» – Фирсу. Раневская: «Как ты постарел, Фирс!!!» В этих криках – разрядка напряженности. «Солнце село, господа!!!» – «Да!!!» – не про солнце, а про потерю всего! Незначительные слова вдруг обретают конфликтный смысл. Все развивается очень стремительно. Одно за другим. Не садиться на свои куски, даже если их трудно играть. Тогда просто проговаривать, но быстро. Смысл дойдет сам собой. Главное – передать тревогу. В тревогу надо включиться за сценой, до выхода. Нервность передается от одного к другому. От первой реплики Лопахина: «Пришел поезд. Слава богу!» до непонятного звука струны во втором акте. Но все должно быть легко и быстро. Как бы между прочим.

Многие не берут эфросовский рисунок, может быть, не успевают. После репетиции я – с бесконечными вопросами к Эфросу. Он терпеливо объясняет. Сказал, что для него главное в спектакле – Высоцкий, Золотухин и я… Сказал, что раньше пытался добиваться от актеров тех мелочей, которые задумал и считал важными, но потом понял, что это напрасный труд и потеря времени, выше себя все равно никто не прыгнет.

6 июля

Премьера «Вишневого сада». По-моему, хорошо. Много цветов. Эфрос волновался за кулисами [2]. После монолога Лопахина – Высоцкого («Я купил…») – аплодисменты, после моего ответного крика – тоже. Банкет. Любимова не было. Конфликт.

18 ноября

…Все дни черные, ночи бессонные. Очень плохое состояние. Ничем не могу заняться – паралич воли. Звонил Эфрос, спрашивал, кого бы на Симеонова-Пищика, так как Антипова в очередной раз уволили за пьянство.

21 ноября

…Вместо Антипова вводим Желдина. Прекрасный монолог

Эфроса о конце. Всему приходит конец – жизни, любви, вишневому саду. Это неизбежно. Это надо постоянно чувствовать и нести в себе каждому исполнителю. Слова неважны. Общий ритм – как в оркестре, когда вводят, например, четвертую скрипку, она слушает оркестр и включается в него…

О том, как развивался и взрослел наш спектакль, о том, как иногда прекрасно играли Высоцкий и Золотухин, как менялась моя Раневская вместе со мной и как все это оборвалось после смерти Высоцкого; о том, как уехал Любимов и на его место пришел Эфрос, как мы возобновили «Вишневый сад» с другим артистом, играли его в Белграде на «Битефе» и получили I премию, играли на юбилее Стрелера в его театре в Милане и какие потом у меня были разговоры со Стрелером; о том, как мы играли «Сад» после смерти Эфроса в Париже, в «Одеоне», как пришел после спектакля восхищенный Антуан Витез и предложил с ним работать, о том, как в «Monde» появилась статья знаменитого Мишеля Курно о моей Раневской; о том, как постепенно умирал наш «Сад» и в конце концов умер… – обо всем этом я как-нибудь напишу отдельно.

Еще до прихода Эфроса на Таганку в качестве главного режиссера он мне позвонил и предложил совместную работу по пьесе Уильямса «Прекрасное воскресенье у озера Сакре-Кер». Пьеса для четырех актрис. Начали мы репетировать в Театре на Малой Бронной. Оля Яковлева, Марина Неелова, Настя Вертинская и я. Но в это время начались переговоры с Эфросом о его переходе на Таганку, и репетиции приостановились.

На Таганке своим первым спектаклем он заявил горьковское «На дне». Мне досталась небольшая роль Анны, но атмосфера в театре была не для работы, и я попросила Эфроса меня от этой роли освободить.

Как после училища мне страстно хотелось попасть в Театр имени Вахтангова, так и в этот период мне хотелось убежать во МХАТ. Встретилась с Ефремовым на «нейтральной» территории, но меня не взяли…

Но «Прекрасное воскресенье для пикника» Эфрос на Таганке все же сделал. Оля и я остались на своих ролях, Настя перешла на роль Марины, а Настину роль сыграла Зина Славина. Вот такие четыре разных «зверя» были в одной клетке на сцене. Собственно, это существование разных представительниц театральных школ, я думаю, и было самым интересным для зрителей.

Для нас на Таганке никогда не существовало четвертой стены – иногда мы просто обращались к залу как к партнеру, а иногда

пространство сцены увеличивали до задней стены зрительного зала. И, соответственно, я выхожу в своей роли и, обращаясь к Оле, говорю в сторону зала, имея в виду, что там продолжается Олина комната. И мне Оля – от себя – дает реплику: «А вы куда смотрите?» Я говорю: «На противоположную стену…» Так наши импровизации доходили до абсурда. Например, я играла гранд-даму в шляпе, а Оля играла бытово. Я выходила – Оля что-то делала у плиты и стучала ножом. Моя реплика – она стучит громче, она говорит – стучит тише. В общем, соревнование началось нехорошее. Или – упала газета, с которой я выхожу, и Оля – р-раз ее ногой под кровать, понимая, что я в своем образе не могу за ней полезть, а газета мне нужна, чтобы потом с ней играть… Но иногда мне это даже нравилось, это подхлестывало фантазию. У Оли был монолог на авансцене, а я сидела в глубине. Я ничего не делала, нет. Но я старалась – энергетически – так на себя обратить внимание, что как бы снимала напряжение с ее монолога.

…Первой не выдержала Настя. Она отказалась играть. «Прекрасное воскресенье…» сняли. Причем Эфрос этот спектакль не смотрел, но, видимо, ему на что-то жаловалась Оля, потому что перед каждым спектаклем он мне говорил: «Алла, поднимайте ритм!» А мне казалось, что ритм падал именно в Олиных сценах, потому что она эту роль решила играть очень бытово. Мне она всегда нравилась в ранних, завышенно-эмоциональных ролях, эта ее взнервленность была уникальна на русской сцене. Но с годами она, видимо, решила успокоиться и в этом спектакле играла очень бытово, снижая этим ритм. А Уильямса нельзя играть бытово, он, так же как и Чехов, за это мстит. Но тем не менее от Эфроса всегда доставалось мне. Я, конечно, ему не жаловалась, но наматывала себе на ус…

Перед премьерой он зашел к нам, он всегда заходил перед началом. Перед «Вишневым садом» – ко мне, перед этим спектаклем все чаще сидел у Оли. Тем не менее я, как и все, получила такое напутствие:

> Наставление моим четырем любимым дамам:
>
> 1. Рассчитывайте не на смех публики, а на глубокое тихое внимание.
>
> 2. Говорите громче, чтобы не было реплики «Не слышно».
>
> 3. Начинайте вовремя, без задержки.
>
> 4. Выходите кланяться, как только начнутся аплодисменты. Не убегайте за кулисы. Стойте достаточно долго на первом плане.

НИ ПУХА, НИ ПЕРА!

А. Эфрос.

Приблизительно через год после прихода Эфроса на Таганку я подала заявление об уходе. Написала письмо Эфросу. Но потом он меня вызвал, поговорил, успокоил – он удивительно мог успокаивать.

Он был очень демократичен, с ним у меня не было этой дистанции: главный режиссер и подневольная актриса. (У меня перед Любимовым был комплекс ученичества.) Я вообще очень ценю редкое сочетание таланта с демократизмом в работе. Так это было с Тарковским, с Анатолием Васильевым, так совсем недавно – с Евгением Колобовым. Так и с Эфросом. Я его не боялась, и он меня, конечно, уговорил остаться. Но то письмо у меня сохранилось:

Анатолий Васильевич!

Я пишу Вам, чтобы как-то избежать тяжелого для меня разговора после подачи заявления об уходе из театра. Мне трудно объяснить однозначно и просто причину. Но основная – та, про которую я Вам еще зимой прошлого года говорила, еще до Вашего прихода на Таганку. О том, что мы будем присутствовать при агонии старых спектаклей. Поскольку за ними никто не смотрит, они полностью разрушились. Я писала директору театра письмо с предупреждением, что если «Деревянные кони» и «Три сестры» будут идти так, как они идут, я играть их не буду. Но это ведь в театре воспринимается или как каприз, спонтанный выплеск эмоций, или как «очередное предупреждение», на которое никто не обращает внимания. Я пробовала сама выяснять отношения с осветителями, радистами, некоторыми актерами, которые не держат рисунок, – но, опять-таки, этого в лучшем случае хватало на один-два спектакля. Я чувствую, что у меня когда-нибудь разорвется сердце на спектакле от напряжения, накладок, отрицательных эмоций, от плохой своей и чужой работы. Мы повязаны одной веревкой: один делает плохо – все валится в пропасть.

Мое заявление и уход из театра – от чувства самосохранения…

Извините, что не поговорила с Вами до подачи заявления, но Вы мне как-то сказали в разговоре: «Если что-нибудь решите для себя – скажете». Я решила.

Всего Вам доброго.
2 февраля 1985 года.

Что же касается прихода и смерти Эфроса, возвращения Любимова и того, какую роль в этом возвращении сыграл Губенко, – тут лучше приводить факты. Поэтому я и привожу мои дневниковые записки, которые более конкретно говорят о происходящем. А что касается «конфликта» Эфроса – Любимова – «Таганки», то здесь как в трагедии: нет правых и виноватых.

1984 год

6 марта
Любимов лишен гражданства.

11 марта
Приказ о назначении Эфроса худруком «Таганки».

20 марта
Представление Эфроса труппе. Я на это собрание не пошла.

1985 год

3 января
Пытаемся восстановить «Вишневый сад»… Губенко – на Лопахина. Коля сидел с магнитофоном и уже переписанной от руки ролью. Задавал бытовые и социальные вопросы. Он, конечно, будет неприятен для меня в Лопахине…

4 января
Губенко отказался репетировать Лопахина, сослался на болезнь жены. Думаю, что понял – несовместимость…

5 января
…Эфроса положили в больницу. Оля говорит, инфаркт, но, видимо, просто сильный спазм.

28 января
Звонила Дупаку[3] о световой репетиции – все нарушено. Он сказал, что Филатов и Шаповалов ушли из театра.

1 февраля

Вечером – «Кони». Очень плохо по всем статьям. Написала заявление Дупаку об уходе.

3 февраля

Написала письмо Эфросу. Вечером дома у Эфроса – долгий разговор. Решили – я заявление не беру, а за два месяца что-нибудь решится.

Эфрос говорит, что готов к реорганизации театра. 25% – на конкурс. Старые спектакли постепенно снимать с репертуара. Он говорит, что ему не трудно, а трудно было только летом, когда его обвиняли…

10 февраля

Эфрос провел изумительную репетицию «Вишневого сада». Говорил: стиль необязательной, несмонтированной хроники. Пробалтывание, бабочки. Птицы порхают, а среди них ходит человек (Лопахин) и говорит – не летайте тут, здесь шрапнель, а они не слышат. Монолог о грехах – как крик покаяния Богу на ноте истерики. На Лопахина – Гребенщикова, Бортника, Дьяченко.

16 марта

Репетиция «Сада». Эфрос сидел скучный. Потом сказал, что мы постарели на десять лет, что раньше делали спектакль в веселое время и он получился хулиганским и радостным… Предложил сыграть: Раневская – это Любимов, а Лопахин – Эфрос. Думаю, это ему пришло в голову после моей реплики в первом акте: «О, мое детство… в этой детской я спала», – я говорила и думала о Любимове.

7 апреля

Эдисон Денисов сказал, что говорил с Любимовым и тот сказал, что хочет вернуться, если отдадут театр.

23 апреля

День рождения театра. Я не поехала. Рассказали, что был унылый банкет: не то поминки 21-го года, не то рождение первого года. Пьяный Антипов пел «Многая лета Юрию Петровичу…», а Славина – хвалу спасителю Эфросу. Актеры сидели понурые.

1987 год

12 января

Общее собрание. Эфроса не было. Все кричали. Очень сумбурно. Выбирали худсовет. Эфрос оставил письмо со списком худсовета. У Наташи Крымовой день рождения – позвонила, поздравила.

13 января

Умер Эфрос. В 2 часа дня – дома – инфаркт. «Скорая». В три часа его не стало. Звонила Наташе Крымовой: там ужас. У меня такое же чувство, как после смерти Высоцкого. Все потрясены.

15 января

Позвонил Леня Филатов – о худсовете с Губенко и об их возврате в театр. Позвонил Боря Биргер – ему сказал Юра Карякин, что Любимов завтра приезжает. Слухи по Москве.

17 января

«Вишневый сад». Перед спектаклем мы все вышли. Я – очень нервно: речь об Эфросе. После спектакля у Дупака – Жукова, Полицеймако, Золотухин и я. О худсовете. Золотухин – председатель, чтобы не подсунули другого. Все ужасно! Докатились.

19 января

В театре собрание. Я не пошла. Выбрали худсовет. Председатель – Дупак. Заместители – Глаголин и Золотухин.

27 января

Пресс-конференция в театре о гастролях во Франции и положении дел. На вопрос о возвращении Любимова пришлось отвечать мне. Потом скучная инструкция: что можно, чего нельзя.

1 февраля

Гастроли в Париже до 17-го.

18 февраля

В «Литгазете» статья В. Розова «Мои тревоги».

23 февраля

Ответ-письмо от коллектива Театра на Таганке.

3 марта

Собрание коллектива. Губенко прошел единогласно.

9 марта

Официальное представление труппе Губенко как художественного руководителя. Его тронная речь; пафосно-официальная и не по существу.

…Эфрос мне иногда снится. А однажды приснился так явно, что я даже сон запомнила. Во сне я говорила ему: «Знаете, Анатолий Васильевич, вы напрасно порвали с „Бронной“». А он: «Там невозможно было жить, там у меня не было друзей». Я: «Но все равно, это – ваш театр. И даже если вы не могли работать с теми, кто вас предал, вы бы начали работать с другими, но на этой площадке, она – ваша. Там бы вы оставались в собственных стенах, и ваш энергетический заряд многих бы притянул. Эту пуповину нельзя было рвать…» Вот такой у меня состоялся с ним разговор…

Еще при жизни Эфроса был юбилей Павла Александровича Маркова. Мне позвонила Таня Шах-Азизова и сказала, что в Доме ученых будет вечер Маркова, только Марков сам не хочет присутствовать на сцене, а хочет, чтобы в концерте показали отрывки спектаклей, о которых он писал последнее время, и один из них – «Вишневый сад» Эфроса.

Однако «Вишневый сад» нерасторжим на сцены, он весь – одним накатом. Кроме того, на фоне белых стен Дома ученых, но без белых костюмов, надо играть иначе – более объемно, более резко. И все же Таня меня уговорила.

Я выбрала сцену с Петей Трофимовым, позвонила Золотухину – он откликнулся. Подумали: не в белых ли костюмах? – но это выглядело бы странно на голой сцене. А я тогда носила длинные юбки и много бус. Эфрос говорил: «Вы, Алла, как новогодняя елка – сверкаете и звените…»

И вот я как лежала на диване в длинной юбке а-ля хиппи, так и пошла на вечер. Собственно, и костюм Раневской такой же, только в белом цвете: все развевается, непонятно, где начало, где конец этих тряпок.

Прихожу. Как всегда, опаздываю – вечер уже начался. Слышу знакомую мелодию, подхожу к кулисам и вижу, что показывают кусок из «Вишневого сада» с Книппер-Чеховой, а запись, очевидно, конца сороковых, потому что Книппер очень старая. И как раз – сцена с Петей Трофимовым. Играют медленно-медленно, и если наша сцена длится пять-шесть минут, то они треть ее играют минут десять. И я подумала: «Ну, мы в порядке. На этом фоне мы, конечно, выиграем». Правда, потом, когда камера пошла за окно, к расцветающим вишневым деревцам и зазвучал знаменитый вальс, я поняла: видимо, была какая-то особая атмосфера… Закончилось. Гром аплодисментов, просто

шквал, как бывает в Парке культуры, когда там молодежь. Я посмотрела в зал: сидят старенькие академики в черных шапочках и их жены с брошечками на груди. Но аплодируют так, как в юности не аплодировали, и плачут с кружевными платочками у глаз. Тогда я сказала себе: «Алла, подумай! И сконцентрируйся…»

Поскольку вечер продолжался, а Золотухина еще не было, я пошла за кулисы. В Доме ученых две гримерные. Открыла одну дверь: «старики» в меховых боа, в вечерних платьях, в смокингах и во фраках – Кторов, Степанова, Зуева, Козловский, Рейзен – о чем-то беседуют светскими, поставленными голосами. Я тут же закрыла эту дверь, потому что своим видом никак туда не вписывалась, и вообще они для меня были слишком великими, я не осмелилась бы даже сказать «здравствуйте». Открыла другую дверь – там среднее поколение. Тоже в черных костюмах, но уже в других.

…Мы действительно никогда так не играли – так по-живому, так концентрированно, так нервно. Мы нашу сцену выпалили за три минуты, просто выбросили, как плевок. И мы ушли под звук собственных шагов – не было ни одного хлопка…

Когда мы играли, мой внутренний режиссер говорил, что играем неплохо. Для себя. Но мы провалились, а отсутствие контакта со зрителем абсолютно зачеркивает внутреннее ощущение. И когда в театре назначили «Вишневый сад», я сказалась больной – я не могла это играть. Потом поговорила с Эфросом, и он очень разумно мне объяснил: «Алла, вот представьте себе: в консерватории играют знакомую классическую музыку, а потом на три минуты выходят „Битлз“. Представляете, какое они бы вызвали раздражение! И наоборот – попробовал бы Рихтер сыграть на джазовом фестивале…» Это меня как-то успокоило, и я продолжала играть «Вишневый сад». В Доме ученых я не появлялась много-много лет. Потом, кажется через год после смерти Эфроса, был вечер его памяти. Вечер проводили в Доме ученых. И я всю эту историю рассказала зрителям. Когда я уходила за кулисы, одевалась, садилась в машину – все еще слышались аплодисменты, хотя публика была, конечно, другая…

Театр, конечно, – рисунки на песке. Волна – время все стирает. Но остается память, остались и прекрасные книжки самого Эфроса, остался изумительный фильм «В четверг и больше никогда», остались и еще будут писаться воспоминания об истинном интеллигенте и гениальном режиссере Анатолии Васильевиче Эфросе.

Любимов

Письмо к N.N.

…Вы очень интересно написали о трансформации интеллигенции за последнее время. Но мне кажется, что интеллигенция, если, как Вы пишете, за этим понимать мыслящего, образованного человека, всегда была конформистична.

Для меня интеллигент – это человек, для которого в первую очередь существуют моральные законы. Если они существуют, то человек не меняется – независимо от времени. А если для него эти законы никогда не существовали, значит, он никогда не был интеллигентом, а только рядился в эту маску. Поэтому вопрос можно поставить так: «Изменилась ли маска интеллигенции?» Да, изменилась. И не в лучшую сторону.

Художник всегда стоит в оппозиции к существующим рамкам. Потому что цель художника – раздвигать эти рамки. Рамки привычного, рамки штампа, рамки творческие, социальные – словом, какие угодно.

Авангардные идеи никогда не воспринимаются массой. Эту схему можно представить в виде треугольника. Масса – где-то в основании треугольника, а пик – всегда художник. И пока масса дорастет в сознании до этого пика, появится другой пик – выше. Кстати, эта схема придумана не мной, а Кандинским.

…Вы ставите интеллигенцию перед дилеммой «молчать или кричать» в отношениях с властью. Но опять-таки под интеллигенцией подразумеваете только слой образованных людей.

Что же касается молчания, то Андрей Тарковский в фильме «Андрей Рублев» нашел очень точную форму выражения этой проблемы. Гениальный художник живет в страшное время, когда кругом кровь, насилие, агрессия, и он дает себе обет молчания, невмешательства. Потому как если вмешиваться в политику – не надо быть художником. Но, став молчальником, он не может работать, творить именно потому, что рядом течет кровь.

Вмешиваться или не вмешиваться, каждый решает сам. Я в политику никогда не вмешивалась. Но есть какие-то внутренние принципы, согласно которым я принимаю для себя то или иное решение.

Это касается, кстати, и «Таганки». Я всегда была немножко в

стороне от всего, что раньше происходило в театре, и даже была в некоторой, может быть, внутренней оппозиции. Мне что-то там всегда не нравилось. Считала, что язык «таганской» формы – публицистически открытого разговора со зрителем – исчерпал себя к концу семидесятых годов. Надо было находить новые театральные формы, ну и так далее. Но Вы же знаете, что, когда встал вопрос раздела «Таганки», я приняла, естественно, сторону Любимова, который создал этот театр. Я не могла не вмешаться.

Все эти аргументы, что Любимов большую часть времени проводит за границей, – досужие разговоры! Очень многие художники, став известными, проводят на Западе отнюдь не мало времени.

Запад в этом смысле очень чует талант, в отличие от нас. Так вышло, что семья Любимова там живет. Тем не менее он очень много времени проводит здесь, за последнее время на Таганке состоялись две очень серьезные премьеры – «Электра» и «Доктор Живаго».

Скандал в «Таганке» я считаю самым некрасивым событием в истории театра. Мейерхольда тоже, кстати, закрывали изнутри, там тоже была группа недовольных актеров во главе с Царевым и Яншиным, которые писали статьи в газеты и письма «наверх». И в конце концов, «идя навстречу трудящимся», театр закрыли, а Мастера расстреляли… В творческих коллективах всегда много недовольных. Другое дело – кто пользуется этим недовольством: власть или люди, которые хотят употребить его в своих интересах.

Вы (как и многие мои знакомые) говорите: «Пусть, в конце концов, будут два театра!» А каким Вы видите существование двух театров под одной крышей?! Сетуете, что еще не видели ни «Живаго», ни «Электру», – значит, никогда не увидите. Потому что и «Федра», и «Три сестры», и «Электра», и «Борис Годунов», и «Доктор Живаго», и «Пир во время чумы» – сделаны специально для новой сцены, которую и отобрали губенковцы. Кстати, группа Губенко сейчас не имеет ни одного спектакля.

Недавно один депутат сказал мне: «Ну почему бы не дать им попробовать?» – «Хорошо, – соглашаюсь, – давайте мы с вами тоже попробуем. Конфликт в Большом театре, может быть, посильнее и посерьезнее нашего… Вот и попробуем с вами спеть „Бориса Годунова“. Вы – Бориса, я – Марину Мнишек на сцене Большого. Куда актеров Большого? Да пускай куда хотят!.. Мы тоже хотим попробовать!»

Любимов как педагог ставил в Щукинском училище отрывки со студентами. На нашем курсе, например, я помню его отрывок

из «Укрощения строптивой», а когда мы перешли на 3-й курс и нужно было уже делать дипломные спектакли, он предложил Орочко – нашему художественному руководителю – «Добрый человек из Сезуана» Брехта. Помимо этого спектакля на курсе были еще «Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Пристли, которое ставил Шлезингер, и пьеса Афиногенова «Далекое» в постановке самой Орочко.

«Добрый человек из Сезуана» до этого прошел в Театре Пушкина в Ленинграде, но очень неудачно. Критика была плохая. Но Любимов очень, видимо, хотел поставить Брехта. Он сначала предложил эту пьесу в своем Театре Вахтангова с Галиной Пашковой в главной роли, и даже келейно шли какие-то репетиции-разговоры. Но Рубен Вахтангович Симонов не хотел видеть Брехта на своей сцене, и поэтому Любимов решил попробовать это сделать со студентами. До этого он не ставил целиком спектакли. Работа началась. Нужна была музыка, чтобы петь зонги, и с младшего курса к нам присоединились Васильев (гитара) и Хмельницкий (аккордеон), они и сочинили весь музыкальный ряд спектакля.

Кто-то из наших студентов привел на репетиции ребят из циркового училища, и они помогли с пластикой спектакля.

Сейчас принято писать о том, что спектакль «Добрый человек из Сезуана» резко приняла кафедра училища и что Захава – ректор – чуть ли не писал доносы. Это неверно. Конечно, на кафедре были голоса – мол, стоит ли в «психологической школе» русского театра делать такие эксперименты. (Как, впрочем, и в классическом русском балете долго не пускали авангард.) Речь шла о «школе», но, может быть, и были некоторые опасения из-за зонгов («Шагают бараны в ряд» и т. д.), но я не брошу камень в наших «стариков», прошедших и выживших в сталинские времена. Они были, может быть, излишне осторожны. Но тем не менее спектакль разрешили, и мы его играли на учебной сцене училища. Для театральной Москвы спектакль был взрывом, и на него потянулись все мыслящие люди.

Так возникла «Таганка». Об этом много написано. В фойе театра повесили четыре портрета: Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова и Брехта. «Таганка» пыталась соединить опыт этих гениев сцены. У Станиславского – действие, у Брехта, например, – скорее рассказ о нем; у Станиславского – перевоплощение (я – есмь…), у Брехта – представление (я – это он…), у Станиславского – «здесь, сегодня, сейчас», у Брехта – «не здесь, может быть сегодня, но не сейчас». Соединить эти учения – задача таганского актера. Причем не в застывшей пропорции, а в постоянном переплетении одного с другим.

У Мейерхольда мы брали острую публицистичность и гражданственность. У Вахтангова – праздник театра и буффонность.

Всем надоела формула, что театр живет циклами, – это известно уже как трафарет, но тем не менее это так. Как Человек: рождение, пик зрелости, умирание. И если театр – живой организм, а не мертвый со своими закостеневшими традициями, он тоже проходит эти циклы. Другое дело, что театр – это еще и птица Феникс, которая умирает и возрождается.

Например, «Таганка».

Середина 60-х годов: игра формы, фронтальные мизансцены, необычные световые решения, отсутствие привычной драматургии, публицистика, эпатаж привычного, кинематографический монтаж сцен и т. д. – то, что коротко называлось «Таганкой», и люди на это шли.

В конце 60-х – начале 70-х, когда общество стало заниматься самоанализом, на первый план вышло слово. То, о чем люди читали в самиздате, о чем говорили друг другу на кухнях, на Таганке звучало вслух со сцены. Ничего особенно нового в этом не было, но слово, произнесенное со сцены, становится общественным явлением. И поэтому «Таганка» как бы приняла эстафету «Нового мира» времен Твардовского, стала общественной трибуной.

Но когда эти слова уже были сказаны, когда они стали третьей и четвертой волной, когда в Москве говорили «ГУМ, ЦУМ и Театр на Таганке» (то есть «достопримечательности для приезжих»), вот тогда, вспомнив слова Гамлета, надо было повернуть «глаза зрачками в душу». Но Таганка шла по своей прежней накатанной колее.

Тогда уже возник невидимый снаружи, внутренний конфликт с Любимовым, когда он жаловался на нас, на актеров…

Внутри ощущалось приближение болезни, у которой еще нет диагноза. И разразилась катастрофа. Смерть Высоцкого как бы прорвала эту тайную болезнь, конфликт увиделся воочию. После этого – запреты «Бориса Годунова», «Высоцкого», эмиграция Любимова. И пошли все наши беды.

Приход Анатолия Эфроса – трагическая его ошибка, за которую он расплатился жизнью.

Далее – период смутного времени, приход Губенко.

Возвращение Любимова. Естественная радость и надежда, что он принесет нам то, что он за пять лет взял у Запада, – сценическую западную культуру, западные реакции.

Любимов возобновил (точнее – прошелся рукой мастера)

«Бориса Годунова», «Высоцкого», «Живого» и поставил два новых спектакля: «Пир во время чумы» Пушкина и «Самоубийцу» Эрдмана. После раскола началась другая история «Таганки», которую я уже плохо знаю. И Любимов стал уже другим Любимовым, о котором потом будут писать книги и разгадывать его тайну в диссертациях. А в самом начале возникновения «Таганки», мне кажется, Любимов не знал, какой театр будет делать: не удивительно, что уже на следующем после «Доброго человека» спектакле – «Герое нашего времени» – мы блистательно провалились. Тем не менее что-то продолжало складываться: актеры и близкие театру люди приводили знакомых, кто-то становился другом. Например, для своего вечера попросил сцену Андрей Вознесенский, потом однажды он сам не мог выступить и попросил актеров – так появились «Антимиры».

Своеобразную роль сыграл на «Таганке» Николай Эрдман: его слова «прочищали мозги», а это многого стоит. В студенческую пору мне казалось, что существует «петушиное» слово: достаточно его услышать, и станешь профессионалом. Такого рода было влияние Эрдмана: его слышал только тот, кто слышал. Например, после одного из художественных советов, на которых все говорили взахлеб и в основном глупости, Эрдман молча курил. Любимов попросил его выступить. Эрдман откликнулся: «Ну что я могу сказать? Актеры – как дети. Пять минут играют и три часа сутяжничают». В следующий раз поостережешься сказать при нем какую-нибудь глупость.

Вначале на «Таганке» не было никакой политики. Это было время поисков формы, эклектики, вкус к которым диктовал зритель. Публика, привыкшая к академическому ползучему реализму, откликалась именно на форму наших спектаклей, не на содержание. Уже потом, после 68-го года, вокруг театра появился круг людей определенных социальных взглядов, возник знаменитый расширенный худсовет (я вообще считаю, что профессия режиссера – не выдумывать, а брать. В этом смысле Любимов абсолютно гениален. Он может услышать шепот осветителя, присвоить сказанное и развить. И в то же время может не реагировать на слова своего ассистента, если они ему неинтересны). Только тогда появилось то самое содержание, которым славилась «Таганка». Пришли новые авторы – Борис Можаев, Федор Абрамов, Юрий Трифонов… Театр научился ставить диагноз болезням общества. Зритель услышал со сцены то, что говорил шепотом у себя на кухне. И эти слова, произнесенные со сцены, формировали общественное мнение.

Что меня держало в этом театре? Ведь очень многие спектакли мне были не по душе своей открытой

публицистичностью. Но «Таганка», к чести своей, никогда не опускалась до пошлости. Любимов не ставил современных, так сказать, арбузовско-розовских пьес. Мы предпочитали инсценировки. И потом, мы все были равны. У нас не было иерархии возрастов и званий. И не было традиций – мы начинали на ровном месте. (Помню, шла я как-то в Париже по Сен-Мишель и вдруг в толпе слышу русскую речь: «Провинция – это кладезь традиций»; оглянулась – два «русских мальчика» решают свои великие вопросы, и что им этот Париж и толпа туристов из всех стран…) В традиции, конечно, есть и плюсы и минусы. Но для нас, начинавших тогда прорываться в Неведомое, традиции скорее были бы тормозом.

Первые десять лет Любимов, мне кажется, вообще не выходил из театра. Он приходил к 10 часам утра на репетицию, которая была до 3-х, небольшой перерыв для приема гостей, корреспондентов и просителей, и потом каждый вечер Любимов стоял в проходе в задних рядах партера со своим знаменитым фонариком. Ах, как он мешал нам этим своим фонариком, вернее тем, кто пытался играть объемно, не теряя внутреннюю партитуру роли. Но, правда, были спектакли, где нужен был ритм, а он иногда падал по разным причинам (в основном из-за усталости актеров), и тогда любимовский фонарик нас подхлестывал.

После 75-го года Любимов на полгода покинул впервые театр и мы стали работать с Эфросом – диаметрально противоположным Любимову в своем понимании театра. У нас и до этого были режиссеры со своими постановками – и Фоменко, и Левитин, и Войнович, – но они ставили спектакли, не выбиваясь из основного направления таганского репертуара.

Вернувшись и посмотрев «Вишневый сад», который его просто раздражал своей непохожестью на то, что он проповедовал, Любимов решил ставить своего Чехова. Он взял «Три сестры», но опять уехал, и репетиции вплоть до прогона проводил Погребничко, который скорее тяготел к эфросовскому направлению в театре. Вернувшись, Любимов оставил за основу рисунок этого спектакля, который сделал Погребничко, но резко ломал ритм и плавный переход мизансцен. Больше всего, мне кажется, досталось моей Маше, но в конце, в сцене прощания с Вершининым, Любимов заставил меня играть на таком же выхлесте эмоций, какой был у моей Раневской в «Вишневом саде». (Он это запомнил.)

Я не буду разбирать работу Любимова над спектаклями – это требует отдельной исследовательской книги, – я хочу коснуться времени, когда нам запретили играть «Бориса Годунова» и «Владимира Высоцкого», о времени эмиграции Любимова и его

возвращения. Но лучше всего, мне кажется, об этом времени скажут мои дневниковые записи, потому что даты в этой истории очень важны, чтобы что-то понять.

Из дневников

1983 год

1 – 15 сентября

Гастроли «Таганки» в Омске. Узнала из телефонного разговора с Москвой, что у Любимова после премьеры «Преступления и наказания» в Лондоне была пресс-конференция, на которой один из сов. посольских работников мерзко пошутил: «Вот, Ю.П., вы поставили здесь преступление, приедете в Москву – там вас ждет наказание». Любимов заявил собравшимся корреспондентам, что остается в Лондоне и не собирается возвращаться в Москву.

20 сентября

Открытие сезона в Москве. Любимов в Италии – просит отпуск для лечения. Останется – не останется? В интервью сказал, что на Таганке у него нет ни одного единомышленника.

21 сентября

Разговор с Дупаком о театре. Дал прочитать письмо Любимова об отпуске и ответ ему: Любимову дают официальный отпуск до декабря и платят за его лечение.

3 ноября

Любимов в Болонье ставит «Тристана и Изольду». По телефону с ним говорил Дупак: Любимов ставит условие возвращения – гарантировать выпуск «Бориса Годунова» и «Высоцкого».

Любимову продлили отпуск до 1 января.

10 декабря

Звонил Любимов, спрашивал, стоит ли его фамилия на афише. Пока – да.

17 декабря

Худсовет в театре. Пришли Можаев, Карякин, Делюсин[4]. Что делать дальше? Решили писать письмо Андропову, идти на прием к Замятину, звонить постоянно Любимову, для себя сыграть 25 января спектакль о Высоцком. По просьбе Любимова надо начать восстановление «Бориса Годунова», проводить в интервью и у начальства мысль, что надо подходить к таким проблемам

индивидуально (ведь Горький, Станиславский, Немирович-Данченко подолгу были за границей, но они возвращались).

20 декабря

Боровский, Беляев, Жукова, Глаголин, Шаповалов и я ходили на прием к Шадрину[5]. Добились – 25 января играть спектакль о Высоцком. О «Борисе Годунове»: надо идти выше, м.б. к Шауре[6].

26 декабря

Беляев и я у Дупака – написали письмо Черненко и телеграмму Любимову. «Поздравляем с Новым годом, желаем счастья. Любим. Ждем. Театр на Таганке». Звонили по начальству – записывались на прием: просить продлить отпуск Любимову и разрешить играть «Бориса» и «В.В.».

27 декабря

К 9 ч. утра я и Дупак – на прием к Шадрину (в разговоре припугнул, что из-за любимовских хлопот не будет звания) – проводим свою линию и просим его готовить почву у начальств. Вернулись в театр. Я звонила помощнику Андропова, там мне довольно жестко сказали, что надо обратиться к Черненко, что все вопросы сейчас решает он.

1984 год

11 января

Достали телефон Черненко, я звонила – разговор очень жесткий; дескать, не он один решает эти дела, и он не может заставить Любимова вернуться, если тот не хочет.

15 января

Звонила от Дупака Лапину на ТВ с просьбой помочь записать наши спектакли на пленку. Он кричал, что не собирается записывать антисоветские спектакли и т. д. Бросил трубку.

19 января

Спектакль «Высоцкий» 25 января запретили. Будем делать вечер. Любимов в Милане. Отвезли в Управление театров наше письмо; подписали Золотухин, Губенко и я.

20 января

В Управлении театров – Дупак, Беляев, Золотухин, Губенко и

я. Спектакль «В.В.» не разрешен. Решили послать телеграммы Андропову и Любимову.

Приехал Смехов из Парижа, 13 января виделся там с Любимовым. Ю.П. постарел, выглядит больным и растерянным.

Ходят слухи, что на Таганку придет Эфрос.

23 января

Письмо от театра Громыко с просьбой послать человека к Любимову на переговоры.

24 января

Написали письмо Гришину.

30 января

Нас, 13 человек с Таганки, принял Демичев. Разговор – 2 часа. Просьба от нас – не решать быстро, послать к Любимову официального человека, начать репетиции «Бориса» и «В.В.».

Вернулись в театр и на радостях послали телеграмму Любимову: «13 человек были у министра. Разговор долгий и полезный. Решали начать „Бориса“ и другие вопросы…»

1 февраля

Любимов опять дал там интервью нам не в помощь. Мы бегаем по начальству. Я на приеме у Панкина[7] в АПН: советовалась, куда лучше толкнуться. Потом у Бовина[8], Делюсина, Флерова[9] и т. д.

6 февраля

Опять идем в Управление.

8 февраля

На приеме во французском посольстве Ваксберг мне сказал, что завтра вечером подпишут приказ об увольнении Любимова. Надо найти Бовина и добиться приема наверху.

9 февраля

Умер Андропов.

15 февраля

В театре сказали, что нельзя ходить по приглашениям на приемы в посольства.

6 марта

Любимов лишен гражданства.

13 марта

Галя Волчек пригласила меня к себе в театр. Я поблагодарила и отказалась.

16 марта

Галя Волчек пригласила в театр к себе Боровского, Филатова, Смехова, Шаповалова. Пока не знаю, как они решат.

21 марта

Ефремов сказал, что может меня взять к себе только в новом сезоне, так как звонили из министерства и сказали, чтобы никого с Таганки не брать.

18 апреля

Арестовали наш театральный архив и куда-то увезли.

1986 год

10 декабря

Эдисон Денисов передал письмо от Любимова, написанное мне 8 ноября в Лондоне. Любимов пишет, что ему передали о наших хлопотах и походах с целью его возвращения. «Вспомнилась вся наша жизнь Таганская; сколько энергии вгрохано – подумаешь и удивишься: откуда брали. Возродить Таганку? Это как возводить!..» Дальше Ю.П. пишет, что у него перед глазами фотографии Твардовского, который стоит на пепелище своего родного дома у печной трубы, опустив голову. «Напишите, кто хочет работать со мной. Можем ли возобновить наши лучшие работы». Пишет, что не может разорвать сейчас ряд контрактов, обязан их выполнить, работать на Западе. «Напоминаю Вам: я получил официальное разрешение лечиться, после смерти Андропова был выгнан из театра, хотя Андропов передал перед смертью, что я могу возвращаться и работать. Черненко лишил меня гражданства». И в P.S.: «Обнимите, передайте поклон тем, кто помнит, часто вспоминаю вас».

11 декабря

«Вишневый сад». Показала любимовское письмо актерам в театре и Эфросу.

13 декабря

Написала ответ Любимову, отдала Шнитке для передачи.

«Дорогой Юрий Петрович! Если бы Вы знали, как мы Вас ждем! Все. Даже театр Вахтангова: прошел по Москве слух, что Вы там будете главным режиссером, если вернетесь…

Письмо наше наверху еще не читали, но, по нашим сведениям, – вот-вот… Мы после Ваших весточек предпринимаем кое-какие шаги… время для возвращения сейчас неплохое…

Мы подготовим все, что сможем. Уже восстановили „Дом на набережной“. Идет с огромным успехом. Хотим 25 января сыграть Володин спектакль. Дупаку сказали официально, что можем восстанавливать любой спектакль. На очереди „Мастер“. Если вопрос с Вашим приездом решится положительно, то к приезду постараемся восстановить „Бориса“, чтобы у Вас было меньше черновой работы… Но главное, чтобы вопрос решился юридически, чтобы Ваше имя стояло на афишах… Естественно, поднимая вопрос о возвращении, хлопочем о гарантии Вашего свободного выезда туда-обратно. Когда Вы приедете, соберется вся „старая гвардия“: и Коля, и Веня, и Леня, и Шопен[10] – все, кто сейчас на стороне… Мне кажется, „возродить“ старую „Таганку“ можно. На другом витке: с мудростью, битостью и пониманием…

Как Вы нас обрадовали своей весточкой!»

15 декабря

Узнали, что Горбачев не может или не хочет решать единолично вопрос о возвращении Любимову гражданства. Нужно написать письмо с этой просьбой в Верховный Совет.

23 декабря

«Вишневый сад». В антракте зашел Эфрос, сказал, что спектакль расшатался и он его будет репетировать перед гастролями в Париже. В конце кричали «браво». Опять пришел Эфрос. Поговорили о письме коллектива в Верховный Совет с просьбой о возвращении Любимова. Эфрос это письмо подписал. Что будет, если приедет Любимов? Я успокаивала: естественное разделение. Эфрос со своим репертуаром – на Новой сцене, Любимов – на Старой. Тем более что Ю.П. пишет в своем письме: «Надо работать на Старой родной сцене, там и стены помогают». Будет два театра под одной крышей и с одной труппой.

30 декабря

«Вишневый сад». Хороший разговор с Эфросом. Он сказал, что если бы поставил только «Вишневый сад», этого было бы достаточно. Он нервничает. Болит сердце. Сказал, что после Нового года ляжет в больницу.

1987 год

8 января

«Вишневый сад». Перед спектаклем зашел Эфрос. Говорил о худсовете и о гастролях во Франции. Сказала ему, что ночью будем говорить по телефону с Любимовым – он в Вашингтоне ставит «Преступление и наказание».

После спектакля у Жуковой – Маша Полицеймако, Давид Боровский с женой, Веня Смехов с женой и я. Маша, Таня, Веня, Давид и я по очереди говорили с Любимовым. Он возмущался, разговаривал с нами жестко и нехорошо: «Вот вам же разрешили почему-то сейчас говорить со мной». Нам никто не разрешал – на свой страх и риск. У Давида тряслись руки, но он говорил очень спокойно: «Да, да, вы правы, Ю.П.»; «это верно, Ю.П.».

Мы просили Ю.П. написать письмо в Президиум Верховного Совета о гражданстве. Он не согласился, говорил, что все предатели.

Я ему попробовала что-то объяснить, он завелся, высказывал все накопившиеся обиды, просил позвонить Делюсину – тот поможет…

12 января[11]

Общее собрание. Эфроса не было. Все кричали. Очень сумбурно. Выбирали худсовет. Эфрос оставил письмо со списком худсовета. У Наташи Крымовой день рождения – позвонила, поздравила.

13 января

Умер Эфрос. В 2 часа дня – дома – инфаркт. «Скорая». В три часа его не стало. Звонила Наташе Крымовой: там ужас. У меня такое же чувство, как после смерти Высоцкого. Все потрясены.

15 января

Позвонил Леня Филатов – о худсовете с Губенко и об их возврате в театр. Позвонил Боря Биргер – ему сказал Юра Карякин, что Любимов завтра приезжает. Слухи по Москве.

9 марта

Официальное представление труппе Губенко как художественного руководителя. Его тронная речь; пафосно-официальная и не по существу.

1988 год

8 мая

Любимов приезжает в Москву по частному приглашению Губенко до 13 мая. Встреча в аэропорту. Незабываемо. Он бледен, и в глазах за темными стеклами очков слезы.

9 мая

Любимов пришел в театр. Его кабинет – все как было. Начали репетировать «Бориса».

10 мая

Прогон «Бориса». После прогона собрались в верхнем буфете на замечания. Любимов был на удивление мягким, извинился, что, может быть, мешал нам, актерам, когда шептал свои замечания на магнитофон.

«Извините, основные соображения всегда обычны и банальны. Когда мы ставили этот спектакль, основная наша удача была в том, что текст Пушкина звучал ясно и понятно, когда он, отрываясь, выходил из пения и так же естественно уходил в наши распевы. А сейчас вы часто просто декламируете, и я текст иногда не понимаю. Пять лет назад нам ведь и запретили этот спектакль из-за этого мощного текста. Ты, Валерий, иногда кричишь, но ничего не слышно, а когда говоришь тихо, через зал, с посылом, со смыслом, – слышно. Главное – мысль. Когда я сейчас говорю с вами, я ведь часто меняю интонацию, но не теряю мысль. Я не люблю терминологию Станиславского, у нас – своя, но основа одна – правда. Вы же часто друг друга не слушаете, мешает много ненужных завитков, структуру стиха нельзя разрушать, как нельзя разрушать музыкальную структуру. Прошу вас посмотреть знаки препинания в тексте. О форме не беспокойтесь… Вы разучились разговаривать со зрительным залом, а ведь мы этому учились еще в театральной школе через Брехта. С годами это свойство стирается. Присмотр нужен жесткий за нашей профессией. Алла, перестаньте держать передо мной экзамен, вы его давно выдержали».

Принято считать, что это Губенко вернул Любимова в Россию,

но дело в том, что, когда Любимов остался за границей, когда его лишили гражданства, когда мы с ним переговаривались по телефону и в письмах о возможности его возвращения, Губенко в то время в театре не было. Пишут, что труппа не приняла Эфроса, но труппа в это время, когда шли переговоры с Любимовым о возвращении, не приняла бы никого. Ведь нет опыта будущего. Мы не знали, что умрет Андропов (на которого была большая надежда), что назначат Черненко (которому было не до театра на Таганке), что Любимова лишат гражданства. И даже когда Эфрос был уже художественным руководителем театра, мы продолжали хлопотать и писать письма о возвращении Любимова. И даже за полмесяца до своей смерти Эфрос в декабре 86-го года подписал коллективное письмо театра о возвращении Любимова. После смерти Эфроса, боясь, что к нам опять сверху назначат руководителя, мы попросили Губенко возглавить театр, думая, что это ненадолго и что Любимов вот-вот вернется.

Другое дело, что время возвращения затянулось, что Любимов своими высказываниями в прессе нам не помогал в наших хлопотах, что Губенко был назначен министром культуры, что он уже знал, как притягательна власть, и поэтому поддерживал раскол театра, недовольства в котором стали проявляться задолго до этих событий. Но ведь мы привыкли судить следствия, не задумываясь о причинах, а они лежат глубоко внутри прошлого.

Даже публика, которая тоже формирует театр, не подозревая о своем участии, сыграла не последнюю роль в расколе.

Любимов опять надолго уехал – у него были контракты в других странах…

Из письма к N.N.

…С Любимовым мы встречаемся на гастролях. Возим в основном «Бориса Годунова». Идет этот спектакль хорошо – это неожиданно для западного театра, и кроме того, люди хотят посмотреть, как играет министр культуры Губенко своего Годунова.

Сейчас Любимову предложили интересную работу с нашим театром – в 1992 году на фестивале в Греции поставить «Электру». Юрий Петрович поручил мне выбрать, какую именно «Электру» нам готовить. Я советовалась со специалистами, с Аверинцевым и другими, решили избрать «Электру» Софокла, а перевод – Зелинского. Но ведь Юрий Петрович далеко, его нет в

Москве, а кто-то должен «разминать» спектакль, как это было, скажем, с «Борисом Годуновым», который почти до конца готовил перед приездом Любимова Анатолий Васильев.

Но человек все равно живет надеждой, даже при смертельной болезни. И у меня есть надежда на возрождение «Таганки». Слишком много вложено в нее энергии, талантов, человеческих судеб и поисков, разочарований, драм, трагедий, чтобы это просто ушло в песок.

Я смотрю на нашу труппу. Актеры живые, они не удовлетворены, а рядом с неудовлетворенностью собой всегда есть нечто, похожее на идеал, – то, к чему стремишься. А это уже надежда. Ну хотя бы один пример: гоголевский «Ревизор» с Петренко – Городничим и Золотухиным – Хлестаковым; вот уже была бы «Таганка», таганская школа игры на оголенном нерве. И даже неважно, какой именно режиссер поставил бы этот спектакль.

Сейчас сама атмосфера требует прихода новых режиссерских сил. Но увы! Любимов не очень склонен к этому. Вот пример – на нынешний театральный фестиваль «Битеф» в Югославии были приглашены от Советского Союза два спектакля: «Борис Годунов» и «Федра», которую поставил на Таганке Роман Виктюк. Любимов запретил, поедет один «Годунов».

Помню, в 1975 году на тот же «Битеф» были приглашены тоже два спектакля: «Гамлет» Любимова и «Вишневый сад» Эфроса. Любимов не согласился. Правда, потом «Вишневый сад» все-таки был показан и получил Гран-при. Так что справедливость в итоге торжествует, но хотелось бы, чтобы она побеждала как-то легче и быстрее.

Мы сейчас переживаем оздоровление, мы «вправляемся». У нас начинают открываться глаза. Обратившись к собственной душе, человек понял, что он всего лишь песчинка в огромном космосе. Но у каждого человека есть своя ниша, найти собственную нишу в огромном мироздании – вот цель.

Но при этом в вопросах судьбы я – фаталист. Я считаю, что каждому предопределена своя программа и ее нельзя ломать, это чревато трагедией. Быть верным собственной судьбе, найти свою нишу в мире…

Из дневников

1991 год

Прага. 17 января

Любимов собрал нас у себя в номере – Губенко, Золотухин, я, Боровский, Жукова, Глаголин. Опять начал в своей агрессивной манере. Думаю, подспудно это раздражение против Николая Губенко. И хоть по сути с Ю.П. я согласна, но форма выражения надоела. Возражать ему в таком тоне бесполезно, а также что-то объяснять. Он не понимает, что происходит в России. Хвастливо и сердясь – что его в «Памяти» поставили в список уничтожения. Чушь! А если где-то и есть, то мало ли что. К Володе – моему мужу – тоже, когда он гулял с собакой во дворе, подошли и сказали, что пойдут по подъездам и паспорта спрашивать не будут, так как здесь живут «не наши».

Потом Золотухин, Глаголин, Боровский верноподданнически перевели разговор на комплименты и воспоминания. Успокоили. Далее замечания мне и Золотухину – понимаю, что, как и сцена ночная с Гамлетом, сцена с Самозванцем – решающая.

Любимов говорит, что хочет ввести Петренко вместо Губенко. Боже! Другие ритмы. Это как Квашу в свое время хотели ввести вместо Высоцкого в Гамлете. Тоже абсурд.

Брно. 28 января

Собрание. Опять. Начал Ю.П. как обычно, правда, нудно. У него 2 интонации для нас – ор и усталость. Опять о пьянстве Бортника и К°. Сколько можно! Ну, увольте. Это же бесполезно – «а Васька слушает, да ест». Говорит, что боится (а я думаю, что не хочет) возвращаться в Москву, что якобы его там убьют. Я возразила, что опасности никакой нет, может быть, нет желания. Ю.П. сравнивает себя с Ельциным, что на него тоже были покушения. Это еще бабушка надвое сказала (там все темно, как у нас во власти). И опять о «министре» (не называет уже по имени), который улетел в Москву. Науськивает нас на него. Маша Полицеймако: «Ну, если вы не приедете, то так и скажите, чтобы нам знать, как быть». Ю.П. впрямую ничего не ответил. Его маленький сын Петя увидел пьяных артистов на 25-летии театра, испугался, а жена Катя не любит Россию и не хочет там жить. Глаголин – «бес»: и вашим, и нашим. Все доносит Любимову, как тот хочет. Кончится, конечно, грандиозным скандалом. Труппа не на стороне Любимова…

30 мая

19 ч. – спектакль «В.В.» без Губенко. Впервые. Его стихи разбросали всем, кроме меня. Мне немного жаль, потому что кое-что я бы неплохо прочитала. Губенко из театра ушел, наверное, навсегда. Впрочем… не верю. Он будет бороться. Спектакль без него проигрывает. Помимо всего прочего, у них с Высоцким две-три черты характера были общими. И потом, «эффект присутствия».

19 июня

В театре собираются посылать очередное письмо или телеграмму по поводу Губенко. Что-то в его защиту. Где-то его якобы приложил Смехов. В общем, лизоблюдство. Они позвонили, я подписывать эту телеграмму отказалась, т. к. не читала Смехова и к Губенко нет определенного отношения. Он любит власть. А поддерживать людей в этом стремлении как-то не в моем характере.

23 июня

Любимов позвонил из Израиля Глаголину, чтобы обратиться к Ельцину о его официальном возвращении в Россию. Опять, как и много лет назад, коллективные письма: тогда к Брежневу, сейчас к Ельцину. Сколько можно? И потом, кто сейчас из властей будет заниматься каким-то театром.

19 августа

Я в Греции.

В 6 ч. – вылет. Прошли в самолет я, Лиля Могилевская и Толя Смелянский. Маквала застряла в магазине. И тут объявили вылет и закрывают двери. Могилевская подняла крик. Маквалу впустили. Прилетаем. Пресс-конференция. Все спрашивают о Москве – мы ничего не знаем. Да и боимся сказать впрямую. Страх в генах.

В Москве танки. Горбачев в Форосе. ГКЧП.

5 сентября

Глаголин звонил Любимову. Ю.П. боится, что Губенко возглавит театр.

22 сентября

Летим в Белград. На один спектакль «Бориса Годунова». С Губенко, конечно. Говорят, там бомбят. Любимов прилетит туда. Хочет ставить «Ревизора» с Губенко, Шаповаловым, Золотухиным.

С Губенко у Любимова временное перемирие.

Хорошо работалось с Любимовым на «Электре». Проект был греческий, и деньги на этот спектакль давали греки. Любимов был в это время удивительно мягок, и, может быть, поэтому я немного потеряла бдительность, шла у него на поводу, а он, как в своем раннем «Добром человеке…», заставил меня играть на эмоциональном выхлесте. Для меня, особенно в трагедии, этот подход был ошибкой, я это чувствовала, но Любимов вернулся! Любимов опять с нами! Поэтому на сцене была воском. Потом, когда играла спектакль, поняла свою ошибку, но было уже поздно – рисунок закрепился.

Репетировали мы «Электру» и в Москве и в Афинах. (Премьера была в Афинах 20 мая 1992 года.)

В Москве я по просьбе Любимова часто звонила Аверинцеву, и он нам «прочищал мозги». Говорил, что Софокл, в отличие от Еврипида, очень строен и прост по композиции, что Софокл написал эту пьесу как бы на одном дыхании, посмотрел на этот миф одним взглядом. Аверинцев предупредил, что в работе над пьесой не надо обращать внимание на ремарки, что в античной трагедии ремарок не было, они возникли в позднейших записях.

Из Югославии Любимов позвал балетмейстера, с которым раньше работал, и тот ставил хоры и пластику в спектакле.

В это время в Афинах открывался огромный концертный зал с несколькими сценами. Открывался он фестивалем под названием «Электра» – там были и балет, и опера, а «Электру» Софокла Любимову предложил поставить греческий миллионер Ламбракис, который финансировал весь этот фестиваль. Григорович, например, показывал свой балет «Пилад», Венская опера – «Электру» Рихарда Штрауса.

Любимов пошел путем Брехта – искал выразительности в крике. Действительно, в крике трудно обмануть, крик надо просто окрасить, это уже не «ползучий реализм», не быт. Я заставляла себя делать все, что требовал режиссер, играла на крайних верхних точках, на крике, на эмоциональном самовыявлении. В результате заболела, репетировала и играла с воспалением легких. И каждый раз после спектакля заболевала.

Я поняла, что играю не по ремеслу (то есть не по искусству актера), а за счет собственной энергии, растрачивая ее, а это неверно и недопустимо. Я пропустила звено в профессии – играла не образ, а себя в предлагаемых обстоятельствах, ведь мои чувства – это не чувства Электры.

Тем не менее, когда мы сыграли «Электру» в Афинах,

Ламбракис – продюсер спектакля – пригласил на ужин Любимова и меня, снова предлагая свою денежную поддержку, чтобы продолжать работу вместе. Кто-то предложил «Мамашу Кураж», но я Брехта не люблю, отказалась. Тогда возникла «Медея» Еврипида, но там плохо переведены хоры – они непонятны для нас, нынешних. Любимов заказал перевод Иосифу Бродскому, тот сделал прекрасные переводы хоров.

Я увидела макет Давида Боровского – парафраз войны в Чечне, бруствер из мешков с песком, защитно-полевые комбинезоны, каски. Так мне все это было не по душе! В это время греческий режиссер Теодор Терзопулос предложил мне делать «Медею» Хайнера Мюллера, и я согласилась, отказавшись работать с Любимовым.

Я стала работать с Терзопулосом и не очень знала, что происходит внутри Театра на Таганке. А там по-прежнему разгоралась война. Любимов продолжал отрабатывать свои контракты на Западе, «Таганка» оставалась без присмотра, да еще прошел слух о контрактной системе и приватизации «Таганки» Любимовым. Разразился скандал. Было знаменитое собрание, на котором я, к счастью, не была и только в записи услышала оскорбления в адрес Любимова и как он достойно вел себя на этом собрании, покинув его в конце концов.

Произошел раскол театра на театр Любимова и театр Губенко. Губенко досталась Новая сцена, Любимову оставили Старую.

Обращение труппы Театра на Таганке – театра Любимова

Мы обращаемся ко всем, кто любил Театр на Таганке Юрия Любимова. 17 июля 1993 года в 16.00 группой артистов театра и наемной охраной под руководством Губенко совершен силовой захват двух третей театра. Захват фактически санкционирован решением Моссовета (Юрий Петрович просил назвать фамилии: Гончар, Седых-Бондаренко) о разделе театра. Это значит, что фактически не могут идти спектакли «Борис Годунов», «Три сестры», «Электра», «Пир во время чумы», «Федра», премьера «Доктор Живаго», поставленные на большой сцене театра, ныне отобранной.

Мы неоднократно заявляли и заявляем, что Театр на

Таганке является единым и неделимым творческим, хозяйственным и архитектурным организмом. Все обращения к властям, вплоть до четырехкратного обращения к Президенту с просьбой оградить нас и нашего Мастера от чьих-либо оскорбительных претензий на территорию театра, остались без ответа, не привели ни к чему.

Таким образом, театра Любимова в России отныне нет. Во все времена в нашей стране по-разному закрывались театры – Мейерхольда, 2-го МХАТа, Михоэлса, Таирова. Трагическая особенность нашей ситуации в том, что Театр на Таганке уничтожили не сверху, а изнутри руками вчерашних учеников Мастера. Это убийство произошло при активном участии городских властей (Моссовет, Москомимущество), при равнодушном попустительстве общественности и, увы, при молчании и невмешательстве творческой интеллигенции.

Городские власти (Моссовет, а не мэрия, мэрия против раздела) оскорбили 30-летнюю историю своего театра. Им не воспрепятствовали руководители страны. Справедливости ради необходимо сказать, что мэрия предоставила группе Губенко три помещения на выбор. Нет, они предпочли оккупировать Театр на Таганке.

Театр на Таганке объявляет о своем вынужденном закрытии в день открытия 30-го сезона.

Мы приносим извинения нашим зрителям за столь внезапную кончину нашего репертуара. Существование под одной крышей с этим явлением и с этими людьми мы считаем делом безнравственным и невозможным.

Демидова, Золотухин, Бортник, Смехов, Смирнов, Антипов, А. Грабе, Е. Грабе, Беляев, Фурсенко, Щербаков, Шуляковский, Шаповалов, Сидоренко, Селютина, Манышева, Бобылева, Полицеймако, Маслова, Додина, Ковалева, Трофимов, Овчинников, Фарада, Глаголин, Боровский, Семенов, Галина Власова.

Любимов, со своей стороны, тоже прислал письмо из Афин, где ставил Чехова в греческом театре. Письмо было адресовано «Таганке»:

Господа артисты, репетируя с вами долгие годы, я часто делал много вариантов, чтобы найти оптимальный.

Но мне никогда не пришел бы в голову вариант бывших сотрудников Театра на Таганке – захват театра главарем с сотрудниками (артистами я их назвать не могу) при содействии временных, случайных депутатов! Этот вариант превзошел все мои ожидания. Нарушив мой контракт и все формы приличия, они фактически закрыли наш театр. Бездумное решение властей, которым все известно, позволило этим людям с упоением наслаждаться победой. Существование с ними под одной крышей нашего дома я считаю невозможным. Мы должны прекратить работу в Москве. Я выполню все обязательства, связанные с гастролями.

Директор и художественный руководитель Театра на Таганке Юрий Любимов. Афины, 30.08.93.

Но театр продолжал жить. В 94-м году «Таганку» пригласили в Париж играть в театре «Rond-Point» (театр Барро) «Бориса Годунова» (вместо Губенко играл Шаповалов) и «Преступление и наказание». Ажиотажа не было. Критики, принимая во внимание прошлое «Таганки», величали Любимова «русским Стрелером», но в целом реакция была прохладная. Как всегда, в спектаклях Любимова искали политическую подоплеку. В «Нью-Йорк таймс» писали про «Бориса Годунова»: «Сегодня трактовка Любимовым пушкинской пьесы с развернутыми сценами гражданской войны, с изображением нескрываемого стремления к власти представляется трагическим пророчеством наступившей в России политической анархии».

В связи с 30-летием Театра на Таганке Любимов сделал там же в Париже представление – актеры сидели на полу сцены, пели под гитару, читали стихи, пытались шутить. Меня, к счастью, там не было – я улетела в Канаду на концерт.

На пресс-конференции Любимов говорил: «Официальная причина оккупации „Таганки“ – мое двойное гражданство. Когда я был лишен советского паспорта, единственной страной, предложившей мне политическое убежище без всяких условий, был Израиль. Но сегодня мне задают надуманный и зловредный вопрос: можем ли мы отдать „Таганку“ израильтянину? Конечно, это не причина. В действительности коммунисты мечтают увидеть меня сдыхающим под забором, но тут они будут разочарованы».

В другой газете тоже цитировалась речь Любимова на этой пресс-конференции: «Брежнев, Андропов и Черненко нам закрывали спектакли, нас притесняли. Но ни один из них не

осмелился закрыть наш театр. Правительство Ельцина это сделало». Или еще: «Все хорошие артисты остались со мной. Но в оккупированном театре нельзя давать спектакли, поэтому там теперь живут только кошки…»

Тем не менее любимовский театр продолжал существовать. Работали на старой сцене. Возили на гастроли «Доктора Живаго» и репетировали, как в свое время «Электру», «Медею». Но уже без меня.

Разбирая дневники, я увидела там такую запись:

1994 год

Мы с Димой Певцовым приехали в Афины в Театр Теодора Терзопулоса играть «Квартет». В это время в Афинах был Юрий Любимов – ставил там очередной спектакль.

6 декабря

Я сидела с Любимовым в садике Колонаки (фешенебельный район Афин), и мы тихо разговаривали о наших разных взглядах на театр. Недалеко на скамейке сидел Дима Певцов, не замечая нас (наша с ним гостиница была недалеко), вдруг увидел нас и сразу же незаметно ушел. Любимов пригласил к себе домой – на квартиру, которую ему снимает Катя Дундулаки, с которой он делает, по-моему, уже третий спектакль. Заварил чай, играл в радушного хозяина.

Я старалась мягко обходить острые темы театра.

8 декабря

Встретилась с директором «Мегарро» (они дают деньги на «Медею») – я отказалась участвовать в этом проекте. Они отменили завтрашний приезд Давида Боровского и Глаголина на переговоры. Потом, видимо, подсчитали затраченные деньги и решили продолжать проект уже без меня.

Правда, мой отказ произошел не без влияния Теодора Терзопулоса. Он, понимая, какие большие деньги «Мегарро» дает на эту постановку, решил перехватить этот проект, думая, что для «Мегарро» главное – мое участие. Может быть, в начале переговоров так оно и было, когда Ломбракис (хозяин «Мегарро») после «Электры» предложил мне любую работу в Греции, но по истечении времени они все же решили делать ставку на «Таганку».

А с Теодором мы потом сделали вместе «Медею-материал» по

Хайнеру Мюллеру и объездили с этим спектаклем полмира, но это другая история.

1995 год

16 апреля

…Театр улетает в Афины – дорепетировать и выпускать «Медею», как было с «Электрой». Как хорошо, что я не с ними. Да и Любимов явно не хотел со мной работать, чтобы не думали, что проект только для меня. И произошло все как когда-то в «Обмене» по Трифонову, когда мы с Филатовым дошли до прогонов, но играть ни он, ни я не жаждали, мне не нравилась пьеса, и когда я попросила Любимова отпустить меня в Венгрию на Неделю советских фильмов, он охотно согласился. Так мы без скандала вышли из этого спектакля и, слава богу, его никогда не играли.

Конфликт с «Медеей» не прошел для меня даром. Любимова в Москве практически не было. В театре, после раздела «Таганки», у меня остался один спектакль «Преступление и наказание», где я играла небольшую и нелюбимую роль матери Раскольникова. За спектаклем никто не следил. Он разрушался на глазах. Публика в театре в это время была случайная, на этот спектакль сгоняли школьников. Я старалась не играть в таком бедламе: то уезжала, то брала больничный. Но и не брала зарплату в кассе, благо она была смехотворная. В театре появился слух, что я, как Губенко – Новую сцену, собираюсь присвоить для себя малую, где в свое время мы репетировали и играли «Квартет», платя театру двадцать процентов от сбора; актеры, конечно, этого не знали. По гримерным поползли слухи. Думаю, что внутри труппы меня никогда не любили. Я не входила ни в одну из компаний, которые всегда складываются, когда долго работаешь в одном театре. Я знала, что на меня наговаривают Любимову всяческие небылицы, но я никогда ни с кем не выясняла отношений, а с Любимовым в первые годы работы вела внутренние монологи: «Почему он так подвержен внушению?»

Я всегда старалась быть в стороне. И только при разделе театра включилась в борьбу за Любимова. Я тогда целиком была за него.

4 июля 1995 года меня вызвал к себе Глаголин, тогдашний директор театра, и предложил написать заявление об отпуске на три месяца без сохранения содержания. Я написала.

После разговора с ним я спустилась в зал и посмотрела «Тартюфа». Он шел из рук вон плохо. Плохо играли. Плохо

работал свет.

Публика была ужасная – реагировали на самые грубые краски.

После этого в Театр на Таганке я не приходила много лет.

С Любимовым мы иногда встречались на «нейтральной территории» – в других странах, в Кремле, где мы оба получали какие-то награды, встречались всегда радушно, как старые знакомые, но которые между собой никогда не вспоминают прошлое…

Юбилей Стрелера

В мае 1987 года в Милане праздновали юбилей Стрелера. Из московских он пригласил два спектакля Анатолия Эфроса под эгидой Театра на Таганке – «Вишневый сад» и «На дне». Много-много лет назад, когда Стрелер еще начинал, он поставил и «На дне», и «Вишневый сад». Причем к «Вишневому саду» он вернулся еще раз в начале семидесятых годов. Спектакль был декорирован белым цветом – и костюмы, и декорации. Очень красивый. Со знаменитой Валентиной Кортезе в главной роли.

Я отыграла несколько «Вишневых садов» и теперь сижу среди приглашенных на юбилее.

В «Пикколо Театро ди Милано», знаменитом театре Стрелера, три сцены. В день юбилея синхронно идут: на старой сцене – стрелеровский «Арлекин, слуга двух господ», на новой – эфросовское «На дне», а третья, главная, где собственно чествование, закрыта большим экраном, на который проецируются поздравления из Америки, Англии – со всего мира.

Ведет вечер сам Стрелер, у него два помощника – Микеле Плачидо, всемирно известный «Спрут», и их популярная телеведущая. Огромный амфитеатр, в центре – вертящийся круг.

На экране между поздравлениями время от времени показывается, как идут спектакли на двух других сценах. «Арлекин» завершается, мы видим на экране поклоны, и через десять минут все актеры в своих костюмах commedia del'arte, в которых играли, приезжают, выбегают в круг и поздравляют мастера, потом разбегаются по ярусам. «На дне» идет дольше. В это время, поздравляя Стрелера, поет какая-то певица, продолжаются импровизированные поздравления. Вот и «На дне» кончается – мы опять видим поклоны на экране, – наши «ночлежники» тоже приезжают и поздравляют Стрелера вроде бы в игровых лохмотьях, но одна я заметила, что они каким-то образом успели переодеться…

Я сижу во втором ряду. Кругом одни знаменитости, рядом со мной Доминик Санда – точно такая же, как в своих фильмах, свежая и прелестная. Наконец заиграл вальс из «Вишневого сада» в постановке Стрелера, он подходит к Валентине Кортезе – прекрасной своей Раневской, выводит ее на середину и потом вдруг подходит к моему ряду (я сначала думала, что к Санда), хватает меня за руку и говорит: «Алла, идите!» Я от неожиданности растерялась, да еще у меня от долгого сидения ноги затекли…

И вот мы стоим с Валентиной Кортезе в центре круга. Две

Раневские. Стрелер говорит: «Хочу слышать Чехова на русском». Только я стала про себя решать, какой монолог прочитать, как Валентина (эффектная, красивая, на голове всегда эффектно завязанная шаль) начинает с некоторым завыванием читать монолог Раневской. Естественно – на итальянском. Стрелер опять несколько раз повторяет, что хочет слышать Чехова на русском. Микеле Плачидо – мне на ухо: «Начинайте! Начинайте!» Едва я сумела открыть рот, как Кортезе опять – громко, с итальянским подвыванием – произносит чеховский текст. Тогда я бегу к своему креслу, хватаю шелковый черный, в розах, павловский платок, который еще никому не успела подарить, и быстро отдаю ей. Стрелер в это время молча ждет, потом машет рукой, арена раздвигается, и из гигантского люка медленно вырастает гигантский торт, а сверху, под музыку из какого-то их спектакля, спускается золотой ангел (живой мальчик!). И рекой льется шампанское…

Стрелер подходит ко мне и весьма недовольно спрашивает, почему я не прочитала монолог Раневской по-русски, как он просил. «Надо предупреждать», – говорю ему. Он: «Это не совсем хорошо для актрисы». Я: «Мы, русские, медленно ориентируемся».

Публика расходится по фойе и кулуарам. Огромный торт задвигают в угол сцены, и потом я краем глаза вижу, как около него стоит один грустный, толстый наш Гоша Ронинсон и ест торт, который, как в сказке, больше его роста.

Весь месяц я, если не играю, хожу или на спектакли Стрелера, или на его репетиции. Тогда он ставил «Эльвиру» – пьесу о репетициях знаменитого Жуве с французской актрисой во время Второй мировой войны. Пьеса на двоих, сам Стрелер играет Жуве. В его ухо вставлен микрофончик, через который ему суфлер подает текст. Он его не запоминает. Так же играл потом и в спектаклях. Когда я его спросила, почему он не запоминает текст, из-за плохой ли памяти или это его принцип, он ответил, что запоминание текста его сковывает, и посоветовал мне читать стихи, даже если я знаю их наизусть, только с листа, как музыкант играет по нотам.

Со Стрелером мы разговариваем часто. 19 мая во время приема – проводов «Таганки» – спрашивает, почему у нас такой странный Гаев – такой простой русский мужик, который уж никак не мог проесть свой капитал на леденцах (у нас его играл чистокровный еврей Витя Штернберг); я рассказываю Стрелеру что-то про народников и про Голема на глиняных ногах – именно таким Гаева видел Эфрос. Стрелер хвалит меня и неожиданно прибавляет: «Хотите, поработаем вместе? На каком языке? Выучите итальянский, вот актриса, которая играет в „Слуге двух

господ“, немка, выучила итальянский и уже несколько лет работает с нами». Я отвечаю, что для меня это нереально, а вот если бы он приехал в Москву… Он подумал и сказал: «Может быть, если успею. Будем делать „Гедду Габлер“».

Через несколько дней было что-то вроде «круглого стола», на котором возник вопрос о разнице менталитетов, о том, как это сказывается, когда играют Чехова. «Вот у вас в спектакле, – говорю, – в сцене приезда Раневской, когда просят Варю принести кофе, все сидят и спокойно пьют кофе, как в кафе. Но ведь в три часа ночи „мамочка просит“ кофе – это нечто экстраординарное. В России вообще тогда кофе употребляли мало, чаевничали. А тем более в такое время! Или сцена со шкафом. В спектакле Стрелера в шкафу хранятся детские игрушки брата и сестры – это очень хорошо! Но у Чехова „многоуважаемый шкаф“ – совсем иное. Шкаф – это единственный предмет мебели, перевезенный в Ялту из Таганрога. В шутку его называли „многоуважаемый шкаф“. В нем внизу стояло варенье в банках, а на верхних полках – религиозные книги отца, Павла Егоровича. Гаев говорит о шкафе, чтобы отвлечь сестру, ведь не успела она приехать, ей уже подают телеграммы из Парижа…»

Стрелер тогда был еще и директором Театра наций, устраивал поэтические вечера, на которых читали стихи представители разных стран Европы – от Франции, например, выступал Антуан Витез, из России он пригласил меня и Андрея Вознесенского, который по каким-то причинам не смог приехать, и я была одна.

Это он, Стрелер, поставил мне вечер на своей большой арене, сочинил мизансцену, установил мольберт, зажег свечу, посадил в первый ряд синхронную переводчицу (она переводила только мои комментарии). В этой композиции Стрелера я и сейчас веду свои поэтические вечера.

Сам же он в тот вечер уехал в Париж и прислал мне оттуда письмо:

> Дорогая Алла Демидова!
>
> Я должен быть сегодня вечером в Париже на встрече с президентами Миттераном и Гавелом. Мне бесконечно жаль, что я не могу Вас сегодня принять со всей любовью и неизменным уважением.
>
> Тем не менее наш театр в Вашем распоряжении.
>
> До скорого свидания где-нибудь в Европе.
>
> *Ваш Джорджио Стрелер. Париж. 19.3.1990.*

К сожалению, мы так с ним больше и не встретились…

Теодор Терзопулос

С «Федрой» мы были приглашены на фестиваль в Квебек, где тогда с удовольствием принимали авангардные постановки (большие, громоздкие обычно едут в Авиньон, в Эдинбург). Там я увидела греческий спектакль «Квартет» – Терзопулос поставил пьесу Хайнера Мюллера, современный парафраз романа Шодерло де Лакло «Опасные связи». О Мюллере у нас тогда и не слыхали, смотрела я спектакль без перевода, все поняла и была в восторге. Речь там шла о потере современным человеком цельности, о разорванности, о душевном хаосе, о подмене не только полов, когда женщины превращаются в мужчин и наоборот, но чувств, – это было ясно, хотя актеры играли на греческом языке, который я совершенно не знаю.

Общение и даже в какой-то мере понимание без смысла слов, т. е. людей, говорящих на разных языках, по идее – невозможно. И все же театру удается передать за пределами языка и смысл, и окраску сказанного. Театр воспринимается не только ухом, но и глазами; не только глазами, но и чувствами; не только чувствами, но и тайным подсознанием и той невидимой энергетикой, о которой так много говорят в последнее время.

Я лишний раз убедилась во всем этом, глядя на греческий спектакль «Квартет». Пустая темная сцена (то, что в театре называют «черный кабинет»), звучит странная музыка Филиппа Глааса – греческого композитора, живущего в Нью-Йорке. В середине сцены груда черных тряпок, которая начинает потихоньку шевелиться. Вдруг оттуда тянется вверх голая белая рука – не то женская, не то мужская. Потом вторая рука, ноги, и наконец высовываются две головы – сначала женская, потом мужская, обе – с длинными волосами. И груда тряпок оказывается длинным черным платьем, подол которого занимает полсцены, и в платье возникают два человека. Голос-фальцет из музыки Глааса продолжается актером таким же фальцетом на сцене. Слова звучат как поэзия. Как ария – музыкально и сильно.

По пластике мне этот спектакль напомнил поиски в нашей «Федре», когда мы года два пытались соединить moderne-ballete Марты Грэхем и цветаевскую поэзию.

Я совершенно влюбилась в этот «Квартет», мне даже иногда казалось, что я понимаю и греческий язык.

На следующий день мы играли нашу «Федру», и в зале, я знала, сидел Терзопулос со своими греческими актерами. Им понравился наш спектакль.

На каком-то совместном банкете мы сидели рядом с

Терзопулосом, и я предложила перенести рисунок «Квартета» на нашу сцену (у меня тогда был свой театр «А», и я решила финансировать эту постановку).

Перевода этой пьесы на русский тогда не было, и я заказала подстрочник.

Через какое-то время получаю приглашение в Грецию на фестиваль в Патрах. Директором фестиваля был Теодор Терзопулос, а весь фестиваль шел под знаком средиземноморской культуры, следовательно, будут играться древнегреческие трагедии – для меня особый интерес.

По приезде в Патры я узнаю из буклета фестиваля, что я тоже участница, у меня здесь два вечера – Цветаева и «Федра». Бегу к директору фестиваля, говорю, что меня никто об этом не предупредил, я думала, что я просто гостья. И мы с Терзопулосом на жаре, на фоне старой крепости изобретаем новый спектакль. Вернее, все делает он, я лишь исполняю. Теодор затягивает черным бархатом часть разрушенной стены крепости, бархатом закрывает и часть камней на земле. Ставит удивительный свет. На мой длинный проход вдоль стены ставит музыку Глааса. На дне моего чемодана лежала на всякий случай (фестиваль!) длинная черная юбка из тафты и кусок черного муара. Выступ стены образовывал сцену. И вечером я играю «Федру». Теодор мне посоветовал смелее обращаться с куском муара – комкать его, неожиданно во всю длину (метров 5) отпускать его за собой. «Используйте ваш авангард 20-х годов, – говорил он мне, – вспомните ваших кубистов».

Работать с ним было очень интересно. Мы понимали друг друга с полуслова.

И тем прекраснее мне было видеть на этом фестивале его спектакль «Персы» с актерами его театра «Attis».

Шесть актеров непрерывно присутствуют на сцене в костюмах, напоминающих и древнегреческие хитоны, и средневековые плащи, и современные хипповые тряпки. Странно застывшие позы, характерные для немецкого театра (Теодор много лет провел в Германии и очень многое взял из ее театральных «запасников»). Шесть актеров – шесть грандиозных монологов, передающих образ войны и ее страшные для человечества последствия.

Спектакль идет на старой античной сцене, зрители сидят на каменных уступах древнегреческого амфитеатра, а со сцены идет мощный поток энергии, завораживающий, втягивающий тебя в действо.

Я не знаю, какой внутренний орган воспринимает эту психическую энергию, идущую со сцены. Но про себя я могу точно

сказать, что чувствую свое абсолютное участие в той реальности, которую создает на сцене Терзопулос.

Эсхиловские «Персы» становятся частью моей актерской биографии.

В Москве, когда я получила подстрочник перевода «Квартета» и когда прочитала – убедилась, что подобного текста русская сцена не слыхала, во всяком случае, на моей памяти. Но поздно: Терзопулос уже приехал в Москву. Я сняла ему квартиру. Сначала недалеко от Таганки, мы репетировали на малой сцене «Таганки», но Теодору не понравился район (он в Афинах живет в Колонаки, артистическом – и лучшем – районе города), пришлось искать что-то другое. Нашла двухкомнатную квартиру на Солянке.

Пьеса написана для двух актеров. Я пригласила Виктора Гвоздицкого. В репетициях поняла, что он актер не Терзопулоса. Нужна была совершенно другая пластика. Я попробовала что-то подсказать Виктору, но он меня резко одернул, мол, смотрите за собой. Это было обидно, заплакала. И тогда я решила пригласить другого актера. После «Федры» я понимала, что у Димы Певцова большие возможности и он хочет работать. К тому времени он уже был в «Ленкоме», стал там репетировать заглавную роль в «Женитьбе Фигаро», но моментально откликнулся на мое предложение.

Терзопулос ставил совсем новый спектакль, отличный от греческого. Трудно было на репетициях с синхронной переводчицей. Она сидела рядом с Теодором и тихим голосом переводила его. Мы на сцене ее слышали, но когда Терзопулос стал ставить свет и музыку, радисты и осветители, которые сидят в своих будках в конце зрительного зала, перевод не слышали. Мне пришлось им громко повторять этот перевод, а Теодору казалось, что я веду себя как «звезда», руковожу репетицией, сама ставлю свет. Возник конфликт. Мне пришлось менять переводчицу (менеджер из меня, как выяснилось, никакой).

Теодор нервничал на репетициях, иногда устраивал истерики, я терпела, как в свое время терпел Высоцкий, репетируя Гамлета, когда над ним издевался Любимов.

Мне было трудно. Неся ответственность за новый спектакль и за Теодора, я параллельно играла вечером в спектаклях «Таганки». А Дима утром репетировал своего «Фигаро», поэтому наши репетиции начинались после 2-х. Как я все это выдержала – сейчас удивляюсь.

У меня остались кое-какие записи в дневниках этого периода, и лучше я перейду к ним.

Из дневника 1993 года

2 января

В 2 часа репетиция. Прогон «Квартета» без света. Неплохо, но кураж потерян. После опять ссора с Теодором. Домой около 12 часов.

3 января

Ночью, как всегда, бессонница. Под утро заснула. К 2-м – в театр.

Прогнали со светом. Дима очень нагружает и красит слова. Может быть, это идет у него от «Женитьбы Фигаро», которую он репетирует в Ленкоме. Новая переводчица (полная, тихая, Наталья Викторовна). Вечером «Электра».

На «Электре» Инга (ясновидящая) сказала, что надо резче менять тембр голоса, например, мягче и тише – «Ты, ты Орест?»

Был Сережа Зверев – красивые цветы. Посоветовал изменить походку – легче, моложе.

Ночью тупо смотрю телевизор.

4 января

14 ч. – репетиция «Квартета». В taxi (150 р.), так как Володя увез с шофером обе машины в починку.

Вечером «Борис Годунов».

Опять приехал Георгас Патсос (художник «Квартета») вместе с Иоганной (фотограф). Поселила их в гостинице.

Греки смотрели вечером «Годунова». Перед спектаклем Георгас не хотел снимать зимнюю куртку (там деньги и т. д.), так и сидел в ней в зрительном зале. На Западе это принято. У нас выглядело странно.

Володя встретил у театра – всех развез по домам.

5 января

12 ч. – пресс-конференция по поводу «Квартета». Говорил в основном Теодор.

Вечером «Федра». (Ноткин – 4 б. Зверев – 2 б.). Были американские продюсеры – сказали, что я выдающаяся актриса. Тьфу! Тьфу! Тьфу! Устала!!!

6 января

В 1.30 – дома – интервью для «Сов. культуры». К 15 ч. – в театр. Прогон «Квартета». Были ребятки из «Федры». Им, по-моему, не понравилось. Да и мне, сказать честно, тоже.

Вечером сижу дома. Маюсь.

7 января
Днем прогон «Квартета» в костюмах. Вечером «Высоцкий».

Когда мы с Теодором стали работать над «Медеей» Хайнера Мюллера, то репетировали в основном в Афинах у него в театре. Сначала работали с местной переводчицей, а потом незаметно перешли на какой-то смешанный язык.

Теодор знает немецкий, итальянский, но не знает французского, я – только французский. Что делать? Тогда я – это очень смешно! – «обучила» его моему французскому языку, неправильному, без артиклей, и на этом языке, уже без переводчика, работали «Медею». Потому что в театре творчество возникает иногда не на словесном, а на энергетическом уровне. На единомыслии.

«Медея». Здесь Терзопулос был идеально на месте. Он хорошо чувствует архаику, родился в греческой деревне Катарини, что на севере Греции – на родине Еврипида. А учился он в театре Брехта «Берлинер ансамбль», где в свое время Хайнер Мюллер был директором. И вот сочетание – кровный грек и умный, ироничный немец-интеллектуал!

С Мюллером я тогда не была знакома, увидела его потом в Таормино, в Сицилии, где его чествовали критики и театральные деятели со всего мира. Он сидел с молоденькой женой, пил пиво, часто ходил курить, а через месяц умер от рака, – оказывается, был безнадежно болен.

В нашем спектакле современный текст Мюллера был соединен с текстом «Медеи» Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, ритмически очень точном. Короткую фразу Мюллера надо было разбить классической длинной строкой Анненского – вернее, соединить их контрапунктом.

С нами над спектаклем работал уникальный человек, музыкант, поэт, актер – грек по имени Рецос, он потрясающе у нас звучит в спектакле на древнегреческом языке своим странным голосом под аккомпанемент древних инструментов. У него я многому научилась и многое поняла. Например, что трагедия должна быть статична, – спектакль дал эту статику. Сложность – в диапазоне голоса, в перепадах тембра, ритма. У Еврипида Медея – колдунья, внучка Солнца. Из Хайнера Мюллера я для себя вынесла заключение, что монолог Медеи, рассерженной, обманутой жены, похож у него на «Голос» Жана Кокто – плач женщины по мужчине, который ее оставляет. Здесь она уже

оставлена, ведет свой внутренний монолог с Ясоном – Рецосом. Убила детей или нет, собственно говоря, неважно: поскольку мы соединили Мюллера с Еврипидом, основным стал момент предательства.

Она предала отца, разрезала на куски тело брата и разбрасывала их, чтобы остановить погоню… Она предала и родину, указав аргонавтам, где спрятано золотое руно. Измена Ясона аукается с ее собственными предательствами, которых больше в десять раз. Поэтому в нашем спектакле она пытается разобраться в себе самой, докопаться до глубины своего греха.

В спектакле нет убийства детей – на сцене я поджигаю на ладонях две папиросные бумажки, доставая их из музыкальной шкатулки, и они слетают с ладоней в воздух, как две души. Еврипидовский монолог «О дети, дети!» звучит как ее плач и по себе самой. Медея казнит себя, как казнила себя Федра, как Марина Цветаева, когда она с петлей на шее подогнула колени в сенях дома, где за ситцевой занавеской они с сыном снимали угол…

Работая над «Медеей» и потом играя спектакль, я поняла, насколько важно было для древнегреческой трагедии само место, где она игралась, как велика была зависимость от окружающей среды. И от природы. Скажем, в Древней Греции представление трагедии начиналось рано утром, на восходе; в середине спектакля, когда действие и само солнце были в зените, героиня обращалась прямо к солнцу. Действие длилось целый день, финал трагедии шел на закате. Древнегреческие театры и строились-то так, чтобы заход солнца был всегда за спиной у актеров. А еще ведь в Греции всюду горы, за амфитеатром перспектива гор. В Афинах играли перед Акрополем. Вдалеке было море, в него садилось солнце – это тоже входило в спектакль.

Все это я прочувствовала благодаря «Медее», играя ее в самых экзотических, по нашим российским меркам, условиях. Например, в Стамбуле есть знаменитая соборная мечеть Айя-София, а рядом – руины бывшего византийского собора Айя-Ирина – нам разрешили там сыграть «Медею». Своды, арки дают эхо, а за моей спиной был алтарь, обрамленный могучей дугой, на которой выложено мозаикой некое изречение по-древнегречески. В алтаре горели тысячи свечей. Когда появились зрители, эхо продолжалось, и мне приходилось текст или петь, или рубить стаккато.

Или еще: античный амфитеатр на триста мест в Пуле, в Сардинии. На самом берегу моря, с мозаичным полом. Здесь для «Медеи» построили станок, его обтянули белой кожей. Рядом море, слышался шум волн, шелест гальки. Огромная луна и

низкие южные звезды. (Луна – мой знак, я ведь «Весы».) А перед глазами зрителей в морской дали мигал маяк. Запись удивительного голоса Рецоса, колхидские мелодии, мои речитативы – все соединялось в одну вибрацию…

Уроки Рецоса аукнулись мне и в Москве. Рецос великолепно чувствует гекзаметр с его длинной строкой и цезурой посередине. Он же мне объяснил, что многие греческие трагедии оканчивались на гласном звуке – долгом «и», на глаголе или на обрывке слова – как вечное движение, нет ни начала, ни конца. Эти гласные очень важны. Недаром Анатолий Васильев, работая над «Каменным гостем», заметил, что у Пушкина очень много «и», и чисто интуитивно зафиксировал важность этого момента. Он стал объединять две стихотворные строки в одну длинную с цезурой посредине, как в гекзаметре. Стихи Пушкина, которые, казалось, умеет читать каждая домохозяйка, зазвучали у него в спектакле, какими их еще не слышали…

Как-то, когда мы играли «Медею» в Салониках, мы с Теодором поехали в деревню, где живут его родители. Большой дом с садом. Мне подарили ветку с крупным красным гранатом. Говорят – символ благополучия.

Недалеко – очень интересные раскопки. Например: пол, выложенный каменными плитами, остатки колонн и длинная каменная скамья с дырками на сиденье. Это было закрытое сверху помещение. Там прогуливались философы, вели свои бесконечные «диалоги» и время от времени, если была нужда, садились на скамью на эти дыры, которые служили туалетом. А внизу под дырами протекала река, которая все смывала. «Высокое» и «низкое» не различали.

Салоники интереснее Афин. Много сохранилось от старой жизни. Я это люблю. И какая-то тихая патриархальность. Много интеллигенции.

В Салониках был тогда забавный театральный эксперимент. Теодор решил соединить в одно представление, в один вечер два своих «Квартета». Первое отделение играли греки на своем языке, а второе – мы с Певцовым. Спектакли абсолютно противоположны по стилю: там – «игра на черном дворе», а у нас – рококо. Для греческой публики хорошо, потому что вначале они услышали текст на родном языке, а уж потом – мы по-русски. Такого в театре я не припомню. Греки этот спектакль играют очень хорошо. Но мы другие.

Я подолгу жила в Афинах. Часто из Афин мы возили наши спектакли по разным странам.

Посмотрев наш «Квартет», японцы организовали у себя в Токио фестиваль «Квартетов». Там играли французы, итальянцы,

японцы и мы, конечно.

Иногда, пережидая какие-нибудь две недели между спектаклями, я уезжала на греческие острова. Очень полюбила греческую деревню. Там сохранилась архаика. Полюбила греческие инструменты. Их гортанные песни. Всё это потом вошло в мою «Медею».

Я никогда не страдаю от своего одиночества. Правда, мне комфортнее, когда рядом мои любимые собаки – или Микки, или – позднее – мопс Басик. С Микки мы дружно жили в «моей квартире» в теодоровском театре. С ним мне было не страшно. Театр Теодора «Аттис» в центре города.

Это старый, полуразрушенный район Афин. Старые двухэтажные пустые, разрушенные особняки – там никто не живет, так как они принадлежат богатым, но те живут за городом, а земля в центре дорогая, поэтому дома разрушаются потихоньку. Жаль. Особняки есть очень красивые. Но окна у многих выбиты, двери заколочены. Живут там кошки, бродячие собаки и наркоманы. Иногда в этих домах, арендуемых, открывается магазин шуб для русских и написано по-русски: «ШУБЫ», иногда – публичный дом, причем его можно отличить только по горящей лампочке у входа днем и ночью. Раньше, я помню, эти лампочки были красного цвета, теперь обычные, раньше через открытую дверь можно было видеть коридор, окрашенный в ярко-красный цвет, теперь все двери плотно закрыты, а окна заколочены.

Так вот, теодоровский театр – как раз напротив такого дома. А с другой стороны – примыкающая к задней стене сцены англиканская церковь. Не правда ли, символично? Театр – между борделем и церковью.

Как-то играли мы тут месяц с Димой Певцовым «Квартет». Устали ужасно. И вот после спектакля, полуразгримированные, стоим с ним на улице и ждем Теодора, который гасит везде свет и закрывает двери. 12 часов ночи (спектакли начинаются в 8 вечера, но по факту – в 8.30, греки всегда опаздывают). И из противоположного дома, тоже после работы, выходят две немолодые проститутки со своей старой толстой собакой. Мы посмотрели друг на друга – все друг про друга поняли, ничего не сказали, – и они пошли уставшими тяжелыми ногами вдоль пустынной улицы ловить на углу такси, а за ними ковыляла их больная собака.

Теперь этот район заселяется. Напротив «Аттиса» в уже отремонтированных домах – офисы, кафе и магазины. Теодор тоже расширяется. Он купил особняк рядом – там у него студия для занятий студентов. Теодор любит работать с молодыми. К сожалению, мои любимые актеры из прежних спектаклей ушли.

Но по-прежнему с ним работает Тасос – его первый актер, с которым я впоследствии играла в «Носфератус» – опере Курляндского в постановке Терзопулоса.

Видела я в театре «Аттис» у Теодора Терзопулоса новый спектакль. Основа – современная поэма. Но для Теодора текст, как всегда, неважен. Он передал его через какие-то варварские движения и жесты глухонемых (два молодых актера) и чтение с деталями костюмов у Тасоса. Вначале скучно, но затем – музыка (губная гармошка и какие-то неясные детские голоса, невыявленные), изумительная световая партитура, наворот деталей, статика мизансцен и т. д. создают потрясающую атмосферу поэтического действа.

Ощущение после спектакля, как после интеллектуальной сухой поэзии или очень серьезной современной музыки. Да и публика к нему ходит «многолобая».

В Москве этот спектакль критика раздолбала бы в пух и прах. Ведь наши меньше всего ценят атмосферу (или, может быть, не чувствуют ее), а это самое трудное, я думаю, на театре.

Но, опять-таки, лучше, мне кажется, мое житье-бытье в Афинах передают дневниковые записи. Вот, например, наши репетиции «Медеи» в Афинах в 1996 году.

Из дневников

10 января

Прилетела в Афины. Не спала, конечно, до этого всю ночь: собиралась. Главное – минимум своих вещей, так как нужно еще втиснуть сшитые Аллой Коженковой костюмы для «Медеи» и кассеты с музыкой… Сходила на рынок – фрукты, овощи.

Вечер в Megaro (где была наша «Электра») – вечер Марии Фарандури. Поет Лорку низким бархатным голосом – очень хорошо. На сцене много-много венских черных стульев. Нагромождение. Сделал Георгес Патсос – наш художник в «Квартете». Эти стулья мне не понравились. Но среди них Ромон Ollé (балетмейстер из Барселоны, с которым мы там познакомились) пытался танцевать что-то странное – однообразные ритуальные движения – смесь фламенко с японскими ритуальными жестами.

Делал этот вечер Теодор Терзопулос. Как всегда, хорошо свет. В зале – «сливки общества» Афин. Потом, конечно, Мария Фарандури пригласила всех в таверну. В жизни она очень проста. Похожа на Маквалу.

11 января

Теодор отменил репетицию. Он, как всегда, «устал». Пустой день. Могла бы прилететь позже. Ходила в кино – какой-то итальянский средний фильм «Blanca». Ночью мучаюсь бессонницей. Читаю Кузнецову, «Грасский дневник», – как они там хорошо жили. Правда, для этого нужен рядом Бунин.

12 января

В 4 ч. наконец-то Теодор начал со мной репетировать. Пока с текстом. Он решил делать «Медею» – первые сцены с Кормилицей и Ясоном – как воспоминание немного сумасшедшей женщины. Эклектика страстей. Чистота чувств без перехода – ярость, нежность, горечь. Голосовые перепады.

Костюмы понравились. Над музыкой надо еще работать – выбирать, хотя мы с Теодором у меня дома в Москве этим занимались несколько дней. TV – о работе с Теодором и о древнегреческой трагедии.

Вечером пошла в театр Кати Дундулаки, которая, в свое время увидев в Афинах наши гастроли и «Три сестры», так восхитилась, что приглашает Любимова, по-моему, на постановку уже в третий раз. На этот раз – «Вишневый сад». Хорош Давид Боровский, особенно костюмы. Весь спектакль под музыку –

видимо, Любимову так надоел греческий язык, что он, не вникая в нюансы, покрывал все это музыкальным оформлением. Или, может быть, после его бесконечных опер не может уже без музыки. Все манерно и скучно. Один и тот же ритм у всех. Неплохо Петя Трофимов во втором акте – как учитель с учениками. Плохо Лопахин – плохо и неинтересно. Варя – истеричная старая дева. Никто никого не любит. Гаев все время плачет и ходит почему-то на цыпочках. Концепции никакой, но грамотно с мизансценами. Народу в зале мало. Зал на 750, было – 150. Зашла к Кате – поздравила, подарила розы.

13 января

Простудилась. Или подхватила вирус. Ну, это обычное мое состояние на гастролях. Провалялась весь день в номере. В 4 ч. – репетиция. Нашли 1-й кусок с няней. Нащупала (с плачем) 2-й – с Ясоном. В 6 ч. закончили – Теодор быстро устает. Грек. В 9 ч. пошла смотреть новый спектакль Теодора – «Прометей». Плохо. По исполнению однообразно. Много слюней, соплей и слез. Несколько красивых мизансцен. Теодор пустой и злобный. Раздражен – сам понимает, что плохо. После спектакля – в таверну: отмечать старый Новый год. Мария сделала всем подарки. Но это не спасло от общего напряжения. Опять не сплю. Хворь где-то рядом.

14 января

Опять первую половину дня никуда не выхожу. Лечусь. В 4 ч. – репетиция. Трудно. Разбивали на куски. Удалось что-то сказать Теодору о потере актерской профессии. Я не могу это играть: «я в предлагаемых обстоятельствах» – я не убивала и не убью своих детей. Ну и т. д. О том, что вчера на сцене актеры плакали, а в зале сидела холодная публика, а я предпочитаю наоборот. Откликнулся на идею, что надо играть Сару Бернар, которая играет Медею. Но расстались грустно. По телевизору смотрела фильм о Camille Claudel с Аджани – понравилось. Мысли о петле – недаром мне сказала экстрасенсша о моих реинкарнациях, что кто-то из моих повесился в гостинице. Я искупаю этот грех. Надо поставить свечку. Болит голова.

15 января

Пришлось выйти, что-то купить съестное. Холодно. 10° тепла, но промозгло. В 6 ч. на сцене. Сделали 4 куска – это 10 минут начала спектакля. Нашла кое-что с тряпками. Корабль аргонавтов – тягучая черная тряпка. Искать низкие перепады голоса. Иногда жалобно и нежно. 3 часа без перерыва. Теодор умеет только

выстраивать красивые мизансцены и ставить свет – все остальное придется делать мне. Я давно заметила, что с текстом работать с иностранным режиссером, даже с хорошим переводчиком, на сцене нереально. Ведь главное нюансы. А это понимаешь только ты.

16 января

То же, что и каждый день. Репетиция в 6 ч. До восьмого куска. Все более или менее легло. Теодор не ищет музыку, все говорит «завтра». И вообще мало что предлагает, только убирает у меня то, что ему не нравится. И то хорошо.

После репетиции пошли на спектакль в какой-то подвал – две актрисы изображали двух сестер – беспомощно и мило. Публики мало. Человек 10, из которых только 2 купили билеты. Теодор сказал, что на спектакль дал деньги какой-то богатый артист. Одна актриса – из теодоровской группы. Потом пошли в таверну. Рядом был веселый стол студентов с профессорами после экзаменов – пили, пели, танцевали. Маленький оркестрик.

17 января

Сходила на рынок. Купила фрукты, овощи, орешки. В 6 ч. – репетиция. Прогнали 8 кусков. Теодор искал музыку. Все делает непродуманно, случайно что-то находит – в большинстве случаев плохо. Нагружает ненужными деталями или – наоборот – все убирает. Сплошная статика. Потом поехали смотреть в современной пьесе Олю Лазариду и Акиса. Боже, как они мне нравились в «Квартете»! Сейчас очень скучно, но все равно, когда они начинают играть-дурачиться, – хорошо. Всю ночь не сплю – мрачные мысли о доме, здоровье, настоящем и будущем. С людьми не могу общаться, но и без них плохо. «Мне судьба – маята», – как пел Высоцкий.

18 января

С утра мой мастер-класс с молодыми актерами Теодора. 1) О нынешнем театре – театре слова, сюжета. Влияние кино, играют себя. Дидро: «Верное средство играть мелко…» Вернуть в театр игру. 2) Психическая энергия, талант. Надо развивать – Йога, ушу и т. д. Чакры. Посыл голоса. Психологическая энергия / Развитое воображение. «Слезы актера текут из его мозга». 3) Три периода работы над ролью. Расслабление – концентрация. Репетиции – техника. Игра – раздвоение: я – я, я – он. 4) Упражнения: 1) «здесь, там, дома» и т. д.; 2) «глазами иностранца», «глазами Пушкина», т. е. того, кого хорошо знаешь; 3) энергия рук (шар, холод – жар); 4) круг – дождь; энергия друг другу; 5) цвета и что

какой цвет значит; 6) партитура роли.

Основная мысль: нельзя играть смысл слов или чувств. Надо текст разбить на мыслеобразы, цвет или картинки и идти по ним внутренним зрением. Концентрация и расслабление. Чем точнее найден мыслеобраз – тем точнее будет передаваться энергия, которая нужна.

В 4 ч. – опять в театр. TV – долго. Я устала. Сил нет. Но потом «покатилось», слава богу. В костюмах сняли 7 кусков.

19 января

Репетиции. Чуть-чуть сдвинулось. Потом долго у Теодора по видео смотрела их спектакль «Медея-материал» в Грузии и в Москве. В том спектакле манера Теодора: «игры на черном дворе». На пленке – в гостях у Параджанова дома.

20 января

В 2 ч. София (та, что играла у Теодора раньше Медею) и я пошли на Монастераки – искали кое-какие детали для моего костюма. Кофе. Потом зашла к Иоганне – милая квартира за 200 дрх. в месяц. Я уговаривала Софию снимать там же за 130 дрх., так как София живет где-то на чердаке. Теодор отменил репетицию. Я плохо себя чувствую.

21 января

В воскресенье можно чуть-чуть погулять – мало машин и людей. Кругом грязь. Репетиция в 4 ч. Пришла раньше – порепетировать сама. Теодор настаивает на фронтальных мизансценах и статике. До 10-го куска – это возможно, но потом надо это сломать. Он не хочет. Я сказала, что это будет только иллюстрация к чему-то. Теодор стал на меня кричать. Несправедливо. Вечером с Марией Бейку – в оперу, на «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Неплохо для Афин. Премьерная публика. Поговорили с Ламбракисом о «Медее» «Таганки». Он был сдержан. Все разодеты, но после Парижа так все провинциально!

25 января

Все дни одинаковые. В 4 ч. – репетиция, что-то находим. Уговорила Теодора использовать речитатив Рецоса, который на старогреческом распевает под старинную музыку строчки Софокла. Взяла у Иоганны какие-то золотые тряпки для рук и головы. Нашла и показала Теодору монолог Еврипида «О дети, дети!». Ему понравилось. Вечером – в гости в богатые дома на ужин. Греческая невкусная еда. Я от нее заболеваю, не сплю ночь.

Болит голова. Читаю «Дуэль» Чехова (и тот и другой – и фон Корен и Лаевский! – конечно, сам Чехов).

27 января

С 2 ч. до 5 слушали и отбирали музыку. Особенно хороша старогрузинская песня. Гермес сделал хорошую декорацию. Немного похоже на наши «Антимиры»: белый кожаный станок под уклоном на черном фоне. И сверху, как облако, висит кусок странной золотой материи. Я с ней потом играю, как с горящим плащом для невесты Ясона.

28 января

К 11 ч. – на выставку коллекции Костаки. Супрематизм. Очень много и интересно. Теперь понимаю, откуда возникло оформление ранней «Турандот» у Вахтангова. А когда восстановили в шестидесятых годах – из спектакля ушла наивная пластика, цвет костюмов, игра тряпок и т. д. От картин – энергия молодая, хулиганская. «Дурили головы», чтобы уйти от пошлости бульварного искусства.

Теодор наконец сказал план выпуска: до 10 февраля репетиции, потом до 1 марта перерыв. С 1 по 9 марта – репетиции и 9-го – премьера. Но у греков ничего не бывает точно. И верно, вечером перезвонила Бейку и сказала, что Теодор собирается репетировать со мной до 21 февраля. Потом Гермес уезжает сниматься в свой многолетний сериал в Германию. Вернется только 8 марта, следовательно, я должна вернуться тоже 8 марта, и премьера назначена на 14 марта.

29 января

Репетиции. Распределяли музыкальные куски. Теодор не очень сечет – он, к сожалению, не понимает русский и ставит иногда кусок не по смыслу, а по каким-то другим законам. Вечером фильм Кустурицы «Андеграунд» – очень хорошо. Особенно музыка и Манойлович (Марко).

Умер Бродский – в Нью-Йорке.

30 января

Звонила Лика из Женевы, предлагала в начале марта вместо Москвы приехать к ним. На репетиции Иоганна делала фотографии. У нее один стиль на все теодоровские спектакли. Вечером с Теодором – на балет. Хороша 3-я часть – «Петрушка» Стравинского (много от дягилевского балета). Вечером позвонила Мариолина – вчера ночью сгорел театр Феличе (опера в Венеции). Зовет к себе в Венецию или с 14 февраля с ней в Швейцарию в

пансионат.

31 января

Не спала всю ночь – нервы. На улице холодно. Я предложила Теодору начать в эстетике его «черного двора» (грязь и т. д.) и постепенный переход в коллажи Параджанова. И там, и там помойка – только материалы разные и, конечно, результат.

Дошли до грузинского танца. Теодор не в материале – делает заведомо грубые ошибки, потом, после моих молений, убирает кое-что.

4 февраля

Дни абсолютного одиночества. Болею. Лечусь. Пью бисептол. Репетиции иногда хорошо, иногда плохо. Ночью не сплю. До 4-х реанимирую себя – и на репетицию.

5 февраля

В 5 ч. – репетиция. Кое-что нашла в Еврипиде. Кое-что стало ясно, где изменить. Вечером в театр – «Один час с Шекспиром» с Акисом. Грубый бурлеск. Публика в восторге. У меня абсолютная несовместимость. Жаль, что Акис ушел от Теодора.

6 февраля

Прогнали. Была корреспондентка, сказала «потрясающе», потом брала интервью.

7 февраля

Мрачная погода. В 6 ч. – репетиция. Гермес не приехал, и поэтому музыку давал Теодор – и все время не вовремя. Смотрели несколько друзей Теодора. Потом долго говорили: слишком красиво, нет страдания, нет тупиковых ситуаций, слишком все гладко, где сомнения перед убийством детей и т. д. Я заметила: всегда, когда плохо играешь (а я даже текст забывала – верный признак, что была не в форме), – всегда говорят о концепции. Я что-то пыталась объяснить, что верю в жизнь после смерти, вернее – в другое существование. Она не убивает детей, а через убийство отдает их солнцу. «Зачем кормила вас… чтоб вас отдать сиянию солнца». Это жертва для нее, а не просто убийство, она их от себя отстраняет. Главное для нее – предательство Ясона. А это бумеранг – ведь она в свое время предала отца, брата, родину. «Что посеешь – то и пожнешь». Это миф не об убийстве, а что зло рождает зло. Конечно, трудно все это воспринимать зрителю на чужом языке, ведь информация иногда идет и через слово. Но, с другой стороны, когда хорошо играешь – то всё всем ясно.

Подарила Рецосу свой черный шарф (французский, немыслимо дорогой), а у него вид бомжа. Он наркоман. Его знают все в Афинах. Может быть, поэтому Теодор и не хотел его голос ставить в спектакль. А голос уникальный – «голос через деревья» – зажатые связки.

В монологе Еврипида «О дети, дети!» протянуть первое «О-о-о-о» – долго, низко и тоже с зажатыми связками.

Последнее «Уходите, скорее уходите…» – не договаривать – нет сил на эти слова.

Последние слова в спектакле «Уходите, скорее уходите, измучена я мукой», но чтобы не произносить эту тавтологию «измучена я мукой», я их не говорю, как бы на них нет сил, и поэтому идет затемнение, потом яркий свет и поклоны. Все ясно. Конец. Но однажды на гастролях в Алма-Ате зрители не поняли, что это конец. Это было, по-моему, в 97-м году.

Письмо к N.N.

Я поехала с «Медеей» в Алма-Ату на 2 спектакля. Очень просили. Ехать не хотелось, и я запросила двойной гонорар. Прилетаю. Играю первый спектакль. В зале тишина: «муха не пролетит». Правда, почему-то сидят все в шапках. Восток! После последних слов я под жидкие аплодисменты ухожу со сцены. Ко мне подбегает администратор и умоляет продолжать 2-е действие. Я ему говорю, что моноспектакль больше 1,5 часов не бывает и там у меня явный конец. Но публика, заплатив, видимо, большие деньги за вход, не расходилась. Я попросила радиста микрофон на авансцену и, закончив последние слова спектакля, взяла микрофон – и в него от начала до конца весь спектакль с другой интонацией. И мой осветитель давал другой свет, и, конечно, менялись мизансцены. В конце публика кричала «браво». Из чего я делаю вывод, что они слова не слушают или не понимают (они все-таки казахи), и поэтому этот эксперимент прошел.

«Медею» я один раз сыграла в Москве – и тоже неудачно. Когда публика понимает слова, пусть и не совсем ясно, как было в Алма-Ате, то в первую очередь реагирует слух, потом уже глаза, а «шестое чувство», которое и должно реагировать на театр, включается в последнюю очередь. Хайнера Мюллера у нас тогда еще не знали. Мы до этого в Москве «Квартет» играли недолго. «Медею» играли в Театре Пушкина, а там длинная кишка зала и тогда не было хорошей аппаратуры для света, а в спектаклях

Терзопулоса свет играет очень большую роль. Но в других странах «Медея» шла очень хорошо. Мы с ней объездили полмира.

Теодор предложил мне сделать «Гамлета», зная о моей давней мечте. Но как это превратить в моноспектакль? И поскольку мы решили начинать спектакль со сцены Гамлета с приезжими актерами, что неожиданно для зрителей, которые знают пьесу, то пришлось привлекать переводчиков. В зале сидят два актера, которые переводят первые слова Гамлета публике. Зрители должны понять, с чего начинается спектакль.

Мы начали репетировать опять у него в театре.

Мучительны не репетиции, потому что греки могут работать только два часа, а сама мысль: играть сейчас Гамлета. Но в разговорах Теодор касается каких-то интересных вещей. Ну, например, чем отличаются друг от друга такие вроде бы похожие чувства, как страх и ужас, тоска и скука? И как их играть на сцене? А для Гамлета, чтобы его играть, нужна очень точная градация этих чувств. Например, гамлетовские слова: «Каким ничтожным, жалким и тупым мне кажется весь мир…» – я думаю, окрашены не скукой, а тоской.

Встреча с Призраком – ужас! Но ужас нельзя играть постоянно, это только взрыв эмоций, после него всегда наступает тоска. То есть ты встретился с Потусторонним, а тебя оставили в этом мире, – наступает тоска. Поэтому ужас – опасность от высших сил, а страх – от низших. Тоска – чувство богооставленности, тяга к высшему, непознаваемому, а скука – пустота и пошлость низшего мира – от столкновения с людьми, государством, деньгами и т. д. Обыденность, однообразие жизни, ощущение ее конечности вызывают чувство скуки. Тоска – пустота высшего, скука – пустота низшего. Есть оттенок тоски – печаль, но она скорее связана с воспоминаниями прошлого и касается души. Ужас связан с вечностью. Для вечности нет будущего и прошлого. Но самое притягательное – это вечность.

Оказывается, «теория» по-гречески означает «созерцание».

Спасение от скуки, как это ни парадоксально, в страдании. В христианстве: «в страдании – очистимся». В страдании есть глубина чувства. В этом – надежда. В тоске тоже есть надежда, а в скуке – безнадежность. Мимо скуки лучше бежать. Через одиночество, через болезнь, через страдание.

Теодор хорошо чувствует архаику, рассказывал мне, что в древних трагедиях музыкальное сопровождение было всегда струнное, и в «Гамлете» предлагает только струны. Но как через струны сыграть Ужас встречи с Призраком? Струны – это тоска.

Ужас – это все музыкальные инструменты. Мне очень нравится 1-й концерт Шнитке для двух скрипок. Нашла кассету и отдала Теодору, но он, к сожалению, этим не воспользовался.

Древние, кстати, тоже играли Призраков, вернее – Души. Осталось несколько строф из «Психостасии» Эсхила – там встречаются души и разговаривают между собой. Кстати, и в японской мифологии это существует, хотя там разговаривают не души, а как раз призраки.

Репетировали «Гамлета» долго. Помимо трудностей с текстом, мы не знали, в каких костюмах играть. Ведь играю перед зрителем, который не понимает слова, поэтому надо было искать выразительные средства через костюмы, свет, мелодию слов, через пластику и т. д.

Лучше всего атмосферу репетиций передают дневники, но я не всегда их веду и от репетиций «Гамлета» остались мои письма, которые я тогда писала своему другу.

Письмо к N.N.

2000 год 23 февраля

…С конца января сижу в Афинах. Репетируем с Терзопулосом «Гамлета». А до этого в Москве в оперном театре, где главным дирижером гениальный человек – Евгений Колобов, вместе с ним сделали «Пиковую даму». Колобов мне сказал, что ему надоело слушать в опере «Пиковая дама» слова Модеста Чайковского, что он хочет послушать текст Пушкина. И мы сделали такое действо. На сцене три пюпитра, а за ними три манекена вдалеке: Лиза, графиня и Германн. Сбоку стол с лампой и креслом. Когда авторский текст, я за этим столом, а за персонажей – встаю по очереди за пюпитрами. Колобов подобрал музыку (не Чайковского), которую, например, могли слушать Графиня или Германн, и т. д. Сам стоял за дирижерским пультом. Сыграли пока два спектакля – все хвалили, – и я полетела в Грецию репетировать «Гамлета» – уже второй раз за этот год. Взяла с собой Микки – моего пекинеса. Тоже уже не впервой. Он привык. В театре у Терзопулоса на 3-м этаже есть квартира, которая называется «квартира Аллы», потому что, кроме меня, там никто не живет. Ночью в театре я одна во всем доме. Немного жутковато. На улице и дома холодно. Здесь дома ведь не зимние, т. е. не наши. Почти не отапливаются. Гулять с Микки – проблема. Греки в этом смысле странный народ. Много бездомных собак. Они спокойно лежат на проезжей части, как

коровы в Индии, их объезжают, и кто-нибудь обязательно кормит. Но! В такси с собакой нельзя. Микки случайно поднял лапу у какого-то магазина, выбежала хозяйка – крашеная рыжая тетка – и стала на меня кричать. А на улицах нельзя сказать, чтобы была чистота. В кафе Микки тоже не пускают. Да и Теодор (тоже грек!) не пускает его на репетицию, хотя Микки спокойно сидит где-нибудь под стулом. Ему ведь главное мое присутствие. Без меня он плачет. Я помню, несколько лет назад подобрала на улице пуделиху. И она меня не отпускала, пришлось возить ее постоянно с собой, а мы тогда выпускали в театре «Три сестры». Моя пуделиха Машка сидела в гримерной спокойно, потому что по трансляции слышала мой голос. Все к ней очень быстро привязались. И перед премьерой Любимов заглянул ко мне в гримерную: «А, Машка здесь, тогда всё в порядке». Я, говорят, хорошо играла свою роль в спектакле – тоже Машу.

Репетиции «Гамлета» идут туго. Терзопулос не готов. У него нет решения, как в свое время не было решения «Гамлета» и у Любимова в начале репетиций.

Текст «Гамлета» я для нашего спектакля адаптировала. Позвонила Евгению Борисовичу Пастернаку и попросила разрешения для перестановки сцен и нужных сокращений. Он разрешил.

В репетициях Теодор в конце концов отказался от музыки. Для Гертруды я надевала красивое кимоно, которое в свое время подарил Сузуки, а для Офелии мы выбрали белое свадебное кимоно.

Сначала играли «Гамлета» в Афинах в театре «Аттис», а потом стали его возить по разным городам и странам.

Письмо к N.N.

2001 год 6 июля

Вы когда-нибудь были в Патрах? Это в Греции. А я уже не первый раз. Много-много лет назад, когда я впервые поехала в Грецию, я попала именно в Патры. Это еще было при советской власти, меня туда послали на театральный фестиваль, и только прилетев туда, я узнала, что должна играть в рамках фестиваля «Федру». Терзопулос, который был директором этого фестиваля, поставил со мной импровизацию на тему «Федры». Играла я тогда на руинах старой крепости.

А сейчас «Гамлета» играю в круглом классическом театре. Древнегреческом. Круглая сцена, сзади арки, ну все как

положено. Конечно, сцена не для нашего «Гамлета». Как-то на этой сцене я видела «Персов» в постановке Терзопулоса – вот это было гениально. А сейчас он же сделал с греками «Геракла», почти в той же манере, но… не получилось. Как это часто бывает. От чего зависит жизнь спектакля? Никто не знает. Знают только зрители и критики, но сделать ничего не могут.

У меня здесь мастер-класс с молодыми актерами. Я им рассказываю про психическую энергию. Они про это ничего не знают. Дала им ряд упражнений на выявление этой энергии, но все равно – у кого талант есть, тот и без этих упражнений хорош, а у кого нет – ничего не поможет. Как и система Станиславского, по-моему. На Западе к этой системе излишний приоритет.

Отсюда с Терзопулосом летим в Португалию играть «Гамлета».

Ваша Алла Демидова

Письмо к N. N.

2001 год 13 июля

…Мы из Афин через Милан летели в Лиссабон, и в Милане остались наши костюмы. С итальянскими самолетами это уже не первый раз. Ночью перед спектаклем Теодор вызволял наши костюмы. Принесли все в мой номер. Пришлось развешивать их в ванной – старый театральный способ гладить костюмы – и напускать горячую воду. Жалко, потому что у нас два уникальных кимоно, которые нам в свое время подарил Сузуки. Белое – свадебное, в павлинах и цветах – для Офелии; и красное, расшитое золотом и разноцветными нитями, для Гертруды. В каждой стране мы берем двух местных актеров – они помогают в игре и немного в переводе для зрителей. Ведь я начинаю спектакль сценой Гамлета с приезжими актерами, т. е. я – актриса с публикой. И эту сцену девочка переводит, а возникает Лаэрт – вступает в игру мальчик. У него получается плохо, и тогда он сердито мне бросает: мол, сыграйте этот монолог сами. Я начинаю – и постепенно становлюсь Гамлетом, т. е. на глазах зрителей вхожу в роль. По-моему, адаптацию я сделала хорошую. Перевод Пастернака. Перед началом работы я позвонила сыну Пастернака Евгению Борисовичу, который, слава богу, жив, и я с ним знакома, попросила разрешения на адаптацию (у него авторские права), и он мне позволил делать все, что хочу.

Играли мы в Лиссабоне в хорошем средневековом театре. Публика битком, и хорошие аплодисменты, хотя, как Вы понимаете, я к ним отношусь безразлично. Был банкет. И какая-то

зрительница, такая дама с золотыми украшениями, подошла ко мне с комплиментами и посетовала, что она не знает русский; я ей говорю: «Но ведь вы знаете текст Шекспира». Она меня спрашивает, а есть ли перевод на французский, чтобы почитать, я ей говорю, что есть даже на чукотский, и тогда она мне: «Надо будет прочитать». И еще один – критик, как он сказал, – тоже признался, что не читал «Гамлета». Вот цена зрительским аплодисментам. У меня с годами вырабатывается идиосинкразия к зрительному залу. Хорошо, Теодор меня научил играть по вертикали, как играли древние греки: «я и Дионисий». А что им оставалось делать: ведь спектакль начинали утром, когда солнце в зените, – все главные монологи, а с заходом солнца умирали герои. В это время зрители жили своей жизнью – кто смотрел на сцену, кто спал, кто ел, ну и т. д. Сейчас спектакль идет три часа, а наш «Гамлет» – полтора, и все равно зрители не включаются полностью. Шелестят программками, жуют конфеты, говорят по телефону. Поэтому: «я и Бог» – вертикаль…

Письмо к N.N.

2002 год 4 марта

…Опять Афины!!! Нет сил! Сыграла здесь в театре у Теодора Терзопулоса подряд десять «Гамлетов». Иногда Теодор ругает меня после спектакля за «русский психологический театр». Он любит жесткий рисунок, минимализм и сдержанность и, кстати, поставил очень жесткий свет из боковых кулис. Они пронизывают сцену лучами. По «картинке» красиво. Но что зрители понимают? Не знаю. Сидят, правда, тихо, как мыши.

Все дни у меня здесь абсолютно одинаковые. У меня тут, наверху, в театре, квартира. Ночью страшно: во всем доме я одна. Встаю часов в 12 дня (±), пью чай, иду гулять, благо театр Теодора в старом районе, недалеко их знаменитая Плака – с одной стороны и площадь Омония – с другой. В 16 ч. – что-то перекусываю или в кафе, или дома. К 7 ч. спускаюсь вниз на грим. В 9 ч. вечера – начало. Правда, всегда с опозданием: греки собираются медленно. После спектакля иногда с Теодором и с каким-нибудь гостем идем в таверну. Смотрел тут недавно нашего «Гамлета» продюсер из Германии. Ему понравилось, пригласил нас играть в сентябре во Франкфурт.

Теодор попросил сыграть еще три спектакля здесь – просит публика – я отказалась – устала. Ни с кем не общаюсь. В свободное время пишу мои соображения по поводу «Поэмы без героя» Ахматовой. М.б., выйдет книжка.

Завтра полечу в Москву: плохо себя чувствую. Болит сердце…

Из дневников 2002 года

19 февраля

Прилетела в Афины. В «моей» квартире сделали ремонт. Очень все чисто и хорошо. Текстовая репетиция с греческими актерами. Девочка – хорошо, мальчик – плохо. Заметила, что молодых актеров талантливых найти труднее, чем молодых актрис. Это во всех странах.

20 февраля

Очень устаю от перепадов климата и всего. Болит голова. Буквально нет никаких сил. Тем не менее заставила себя сходить на рынок – купить что-то поесть. В доме ничего нет. Купила зелени и рыбу. Во 2-й половине дня – дождь. Моя голова его «рожала». Днем долго световая репетиция. В 21 ч. – «Гамлет». Как всегда, начался на полчаса позже. Играла на «троечку». Нет сил.

21 февраля

С утра солнце. Хоть какая-то радость. Сделала свой обычный прогулочный круг. Все знакомые собаки на месте.

«Гамлет» снимали на видео с одной точки и далеко. Моя энергия на экран не передается, я знаю. И останется после этого спектакля что-то неудобоваримое. Звонила Маквала, сказала, что Микки заработал 500 рублей: Лейла гуляла с ним на Патриарших, а там снимали какое-то кино и попросили Лейлу с ним пройтись в массовке, а потом заплатили деньги. Микки без меня там скучает. Надо бы опять его взять сюда.

22 февраля

Днем пешком до Omonia – мой мастер-класс в местном университете. Мы его провели с Олей Лазариду, и она же переводила мой французский. Неинтересно.

Вечером играла «Гамлет». С немцем и Теодором в таверну. Мне хочется все время лежать. Нет сил. Моноспектакль – всегда пытка, а этот особенно. Волнуюсь за двух молодых актеров, чтобы что-нибудь не пропустили. Раздражаюсь на неправильный свет. Ну, это всегда у меня. Не забыть бесконечные конфликты с осветителями на «Таганке».

23 февраля

Все одинаковые дни. Ночью бессонница. Встаю в 12 ±, пью чай с пасьянсом. Прогулка. 16 – обед. 19 – грим. 21 – спектакль.

25 февраля

Начала писать опять про «Поэму без героя». Благо рукопись с собой. Пишу после спектакля ночью. Голова болит.

26 февраля

Встала рано. Писала «Поэму». Днем с Марией Бейку в какой-то склад – старые вещи: камины, чернильницы, сумки и т. д. Дребедень, которую люблю. Накупила ненужное. Половину раздарю здесь же. Мои покупки – мой наркотик. Как и пасьянс и бесконечное чтение. Мои ширмы от реальности.

28 февраля

Все дни работа над «Поэмой» и вечерами «Гамлет». Тяну «на профессии». Теодор просит еще добавить спектакли – публика раскусила и хочет еще. Отказалась. Мне ведь все равно – работать в Дельфах перед 5-ю тысячами или здесь, где зал на 300 человек.

3 марта

То же, что и всегда. Скучно записывать. Вечером, вернее уже ночью – после спектакля, Мария и Теодор у меня. Я купила в ресторане какую-то еду. Теодор мне гадал на кофейной гуще: клевета от кого-то, после июня лучше. Кто-то что-то неожиданно подарит. Ну и т. д.

4 марта

Во время спектакля сорвала родинку. Было много крови. На спектакле был какой-то врач, посмотрел, сказал – не опасно.

6 марта

Прилетела в Москву. Сходила к онкологу по поводу родинки. Не опасно. Отвезла мамочке продукты. Я, по-моему, заболеваю. Болит сердце…

Письмо к N.N.

2002 год 20 мая

Сижу в аэропорту в Барселоне, жду рейса на Москву. Сыграла здесь 5 «Гамлетов». А после Афин я все-таки попала в больницу. Разболелось сердце, вызвали «скорую» – и прямиком в реанимацию. Пока лежала там одна – сносно. Только от лекарств очень болела голова. Спасла меня нянечка-уборщица – дала мне крепкого сладкого чая. Но потом туда подвезли каких-то старух тоже «с сердцем», и они ночью так храпели! Я была счастлива,

когда меня перевели в палату. Там я была одна и блаженствовала. Даже удалось поработать над рукописью о «Поэме без героя» Ахматовой.

Играли мы в Барселоне в каком-то новом театральном центре. Зал неудобный для меня: круглый и без сцены, просто площадка в центре. Нет концентрации энергии.

По просьбе местных – дала тут один мастер-класс по психической энергии. Но тоже в новом помещении – не натопленном. Скудно!

Ко мне сюда приехала приятельница из Женевы. Пришлось с ней погулять по городу и даже съездить в Sitgese – город, где я играла и «Федру», и «Квартет», и «Медею». Там каждый год театральные международные фестивали. В Барселоне я не в первый раз и поэтому была гидом для моей приятельницы.

P.S. В июле буду в Дельфах, напишу оттуда.

И хотя я уже не играю спектакли, поставленные Терзопулосом, мы с ним видимся довольно часто и встречаемся уже как родственники. В 2014 году мы опять работали вместе в проекте Пермского театра оперы и балета. «Носферату» – опера Дмитрия Курляндского, режиссер-постановщик – Терзопулос, дирижер – Курентзис, сценограф – Кунелис. Помимо певцов и балета в спектакле были заняты греческие актеры – Тасос Димас и София Хилл – любимые актеры Теодора.

А мне досталась роль Корифея. Когда я увидела партитуру оперы, испугалась. Я никогда с этим не сталкивалась. Но меня успокоили, петь не нужно. Но надо попадать по знаку дирижера в ноты. Музыки в привычном понимании нет. Есть взаимодействие различных шумов, звуков и тишины. Если я не попадаю в ноту, опоздает хор после меня, а у него музыкальный речитатив; если я неточно произнесу звук, то Тасос не сможет его повторить. Но работать было интересно.

Теодор Терзопулос говорил нам: «Открывается занавес, вы все на сцене. Нет ни звука, ни времени, ни богов. Об этом говорит Корифей. Перед взорами зрителей 700 ритуальных ножей и балетный „Лебедь“, который ожидает, что его принесут в жертву».

Носферату – вампир. Но наша история о глобальном вампиризме.

«Вампирами друг для друга могут выступать даже самые близкие люди, – говорил Теодор. – Например, моя бабушка, человек с ангельским лицом, и та чувствовала, когда можно показать зубы. Что делать, такова природа человека. Даже по отношению к самому себе человек может быть вампиром. Когда он разрушает себя. И здесь начинается трагедия. Потому что

принципиальное отличие трагедии от драмы в том, что в трагедии конфликт всегда пролегает на территории души, в то время как в драме герой борется с внешними обстоятельствами».

Я видела, как Теодор быстро, профессионально репетировал с хором, балетом, с нами – солистами.

«Музыка и текст ведут нас в ночь человеческого подсознания. В каждом из нас есть и Прометей, дарующий свет, и Носферату, господин тьмы, – говорил Теодор. – И надо признать в себе обоих».

Вышла книжка Терзопулоса «Возвращение Диониса»; она переведена на русский язык. Переводчик не знал современные театральные термины, и первый вариант перевода был ужасен. Нашли другого переводчика, мне пришлось ему много объяснять о терминах Терзопулоса. Я написала предисловие к этой книжке.

Помните у Пушкина: «…Душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит…»? Без этой вибрации лучше не сцену не выходить. Но как этим управлять? Как вызвать эту вибрацию через технику? И возможно ли это?

«Психическая энергия», «концентрация – расслабление», «мысли – образы», «энергия слова», «энергия жеста» – все эти термины известны современному театру, о них часто можно слышать в интервью с режиссерами и актерами. Но что это на самом деле, а главное – как этого достичь, играя на сцене, – мало кто знает. Вернее – как этого достичь через технические упражнения, через «метод».

Теодор Терзопулос – один из немногих режиссеров современного мирового театра – проводит по этому методу мастер-классы и в своих спектаклях наглядно использует эту «психическую энергию» в воздействии на зрителей.

Спектакли в его постановке этому пример. Жанр трагедии – это воля, которая лишена возможности воплотиться в действие. В этом заключается конфликт. Актеры в странно застывших позах, через слово, а главное – через диафрагментное дыхание, передают нам образ спектакля. Со сцены идет мощный поток энергии, завораживающий, втягивающий тебя в действо. Я не знаю, какой внутренний орган зрителя воспринимает эту психическую энергию, идущую со сцены, но про себя я могу точно сказать, что чувствую свое абсолютное участие в той реальности, которую создает на сцене Терзопулос.

Энергетические центры актера надо развивать. И здесь нам на помощь приходит в данном случае метод Теодора Терзопулоса. Его книга, пожалуй, впервые на русском языке формулирует технические упражнения для выявления и развития

энергетических центров актера. Без этого древнегреческую трагедию не сыграть. Ее нельзя перевести на обычные приемы психологического театра. И может быть, пройдя школу по выявлению психической энергии в мастер-классах Терзопулоса, русский театр наконец раскроет для себя великую тайну древних греческих трагедий.

Боб Уилсон

В Боба Уилсона я влюбилась до того, как про него узнала. Давно, в Польше, я увидела его спектакль «Эйнштейн на пляже». Поразили тогда яркость и чистота красок на сцене, архитектурное построение мизансцен и, главное, свет, которого я до той поры не видела на сцене. Потом, где-то в 75–76-м году, в Белграде на «Битефе» этот спектакль вместе с «Племенем Ик» Брука и нашим «Гамлетом» разделил 1-ю премию. В 90-х годах, когда мы с Терзопулосом объезжали все интересные театральные фестивали, я каждый раз наталкивалась на Боба Уилсона. Его спектакли были разные и по исполнению тоже. Я давно заметила, что чем ярче режиссерская идея и конструкция спектакля, тем профессиональнее актеры должны это все исполнять. Часто он работал с молодыми студийцами, и тогда все говорили, что жаль, Боб Уилсон на этот раз не в форме или что Боб Уилсон повторяется. Но когда он делал спектакли, что называется, с серьезными актерами, – получались шедевры.

На фестивалях, особенно в таких местах, где кроме этого фестивального пятачка пойти некуда, – как например в Шизуоке (на севере Японии) или в Дельфах – все клубятся в общей столовой или на бесконечных спектаклях и собеседованиях и когда одного и того же человека видишь на дню по сто раз, так вот – только не Уилсона. Если с ним встретишься в очереди к общей стойке столовой, он возьмет свой поднос и скроется неизвестно куда. Сколько раз Теодор Терзопулос расчищал для него место за нашим столом – бесполезно, Уилсон исчезал. Говорит он медленно, словно ему трудно или лень произносить слова. Говорят, что он был аутистом. Эта болезнь проявляется по-разному, у Боба Уилсона, к счастью для нас, она вылилась в театр.

После окончания Техасского университета, где он изучал архитектуру, Боб стал работать с умственно отсталыми и глухонемыми детьми. Он для них открыл театр «Ролевые игры». Уилсон работал с шизофрениками, парализованными, онкологическими и безнадежно больными детьми. Их страхи, фантазии, болезни он выявлял в сценических образах. На сцене появлялись жабы в человеческий рост, огромные трехметровые призраки, женщины с ужасными рыжими париками, падали звезды, не небе сияли месяцы и солнце, листва была нестерпимо зеленой, а небо ультрамариновым. В первом серьезном спектакле, о котором стала писать критика, огромный бык из папье-маше глотал солнце и потом внутри него появлялся свет – бык

становился солнцем. Этот спектакль назывался «Взгляд глухонемого»: в нем был занят глухонемой мальчик-негр Раймонд Эндрюс, которого Уилсон спас в свое время и потом усыновил. Эндрюс играл в постановках Уилсона и после: в «Жизни и времени Иосифа Сталина», в «Эйнштейне на пляже» – последнюю я видела давно в Польше.

Уилсон шел к своему методу, видимо, интуитивно, используя в работе видения больных людей и превращая их в искусство. В красоту.

«Я часто не понимаю, что я сделал, до тех пор, пока не начинаю об этом говорить», – прочитала я где-то слова Боба Уилсона.

Но сами слова на сцене для Уилсона неважны. Монологи актеров превращаются в спрессованные блоки слов, смысл которых кроется в чем-то другом.

Он работал с профессиональными и знаменитыми актерами. Я, например, видела и Ютту Лампе в «Шаубюне» в его спектакле «Орландо», и Изабель Юппер в «Квартете», и Джесси Норманн и его знаменитый спектакль «Басни Лафонтена» в «Комеди Франсез», и «Сонеты Шекспира» с немцами, и наконец, у нас «Сказки Пушкина» в Театре Наций.

Мне тоже Боб Уилсон предложил работать вместе. Но – по порядку.

В конце 90-х годов, когда я уже не работала в Театре на Таганке, неожиданно позвонил Любимов и попросил еще раз сыграть во вновь восстановленном спектакле «Добрый человек из Сезуана». Я сказала: «Хорошо, но только один раз». Спектакль мы играли в день рождения театра 23 апреля 1999 года.

На спектакле был Боб Уилсон. На банкете он подошел ко мне и предложил работать вместе. «Над чем?» – спросила я. «Ну, например, „Гамлет“, – ответил Уилсон. – У меня есть готовый моноспектакль, где я играю Гамлета. Если хотите, я вам его подарю». Я не согласилась, потому что видела этот спектакль, основная его идея – отношение Гамлета к матери и Офелии, рисунок роли сделан явно для мужчины. «Тогда, если хотите, „Орландо“», – продолжал Уилсон. И опять я не согласилась, потому что видела эту его постановку в «Шаубюне» с прекрасной Юттой Лампе, знала, что он делал «Орландо» и для Изабель Юппер во Франции, и не хотела идти по проторенной дороге. Тогда я предложила «Записки сумасшедшего» Гоголя. Что такое сумасшествие на сцене? Когда Офелия сходит с ума, мы, зрители, ведь только отмечаем, хорошо играет актриса или нет. А когда актриса решает, что она Гоголь и пишет (играет) на сцене «Записки сумасшедшего», – это уже близко к помешательству.

Меньше всего мне хотелось бы играть Поприщина, но раскрыть тему сумасшествия России, по-моему, очень интересно. В музыке это есть, например у Скрябина. А как решить эту задачу театральными средствами – вопрос. Уилсон уехал, прочитал Гоголя и прислал мне по факсу красивую графичную записку, которую не худо бы повесить на стену. Один критик, кстати, узнав, что Боб Уилсон хочет репетировать со мной, написал, что он выбрал в России самую западную актрису и лучше, мол, выбрал бы кого-нибудь из психологического театра. Но дело в том, что Уилсон никогда не работал в психологической манере и не любит этого направления. Здесь наши вкусы совпали.

Когда Боб Уилсон пригласил меня работать вместе, очень многих заинтересовал его проект. Особенно критиков. Многие спрашивали у него, почему он выбрал именно Демидову. Я приведу один из его ответов на этот вопрос, не потому, что он лестно отзывается обо мне (хотя мне это очень приятно), а потому, что он именно отмечает в актере, когда тот ему подходит. Когда он посмотрел «Доброго человека из Сезуана», он сказал одному критику: «Когда только Алла появилась, в самом воздухе сцены произошла качественная перемена, как будто включилось что-то очень важное, и я оказался целиком во власти ее удивительного физического присутствия. То, что она делала, было вроде бы очень просто: она играла в первую очередь для себя, сохраняя дистанцию со зрителем. Это было очень холодно и очень сильно. Внимание к деталям – движениям глаз, расстоянию между пальцами, краскам голоса, чувству сценической пластики, ощущению пространства – все соединилось, и все было важным… В ней есть внутренняя сила и притягивающая меня загадочность: никогда нельзя точно сказать, о чем она думает на самом деле».

Простите мне эту цитату, но я не могла удержаться, чтобы не привести ее: из-за того, как Боб Уилсон говорит обо мне, и из-за точного его глаза.

Он приехал в Москву на переговоры (проект этот финансировался), и мы сидели в кабинете у Шадрика. Уилсон был с ассистентом, с собой привез компьютер (это для того времени для нас было не очень обычным – работа была запланирована на 2001 год). На этом компьютере он нам показал куски музыки, которые он хотел включить в будущий спектакль, и фотографии его Центра под Нью-Йорком, где мы должны были начать репетировать. Судя по фотографиям, там было много молодежи, какие-то стеклянные павильоны для занятий. Все это немного напоминало наши пионерские лагеря по атмосфере. Надо сказать, подобное меня немного напугало. Я себя не видела

в этой молодежной тусовке. И потом, я не знала английский язык, а все время зависеть от переводчика в репетициях – я знала, чем это грозит, помня первые репетиции с Терзопулосом в «Квартете».

Тогда же Уилсон попросил порекомендовать ему какого-нибудь молодого русского режиссера, чтобы можно было легче работать и набираться друг от друга новых театральных идей. Я посоветовала Кирилла Серебренникова, с которым делала для телевидения «Темные аллеи» Бунина. Кирилл в это время жил с родителями в Ростове-на-Дону, я позвонила ему, сказала, что Боб Уилсон хочет найти для совместной работы русского режиссера. Кирилл, не вдаваясь в подробности, просто сказал: «Лечу!» – и прилетел на следующий день рано утром. Они встретились с Уилсоном, погуляли по Москве, сфотографировали памятник Гоголю во дворе Литинститута, поговорили и, по-моему, понравились друг другу. И моя вина, что эта работа не состоялась. Тогда я просто испугалась. Моя ошибка. Очень жалею.

Когда Боб Уилсон перенес рисунок оперы «Мадам Баттерфляй», которую он поставил в Японии, в Большой театр, то на премьере мы опять встретились, поговорили, но время было уже упущено, и он уехал.

Потом я посмотрела «Сказки Пушкина» в его постановке в Театре Наций. Спектакль мне очень понравился, но я себя спросила: «А хотела бы ты, Алла, участвовать в этом спектакле?» – и ответила: «Нет». Может быть, я большая индивидуалистка, не люблю коллективы, да и пугают меня многочисленные проекты Боба Уилсона в каждой стране. Вплетаться в этот бег страшно…

Послесловие

Когда твои друзья становятся народными кумирами, то свои воспоминания о них сейчас кажутся мелкими и незначительными. Ну что, например, можно нового сказать о Высоцком, Тарковском, Параджанове, которых теперь знает весь мир? Хочется сгладить все острые углы, которые неизбежны при близком общении.

Но чем ближе человек, тем хуже он видится объемно, во всей своей красе.

Те, кто оставил в твоей душе глубокий след, не уходят. Их постоянно помнишь, они по-прежнему живут рядом, и я веду с ними внутренние диалоги. Их присутствие охраняет меня от грубых ошибок. Они – мое зеркало.

Иллюстрации

Начало пути

10 класс. Выпускной

Эльмира в «Тартюфе» – моя первая заметная работа в Театре на Таганке

С партнерами по Студенческому театру МГУ

На гастролях в Будапеште

С мужем – киносценаристом Владимиром Валуцким

Госпожа Янг в «Добром человеке из Сезуана» (реж. Ю. Любимов)

Некоторые мои роли в театре

В спектакле «Герой нашего времени». Я – Вера, Николай Губенко – Печорин

Василиса Милентьевна («Деревянные кони»)

Электра в одноименном спектакле

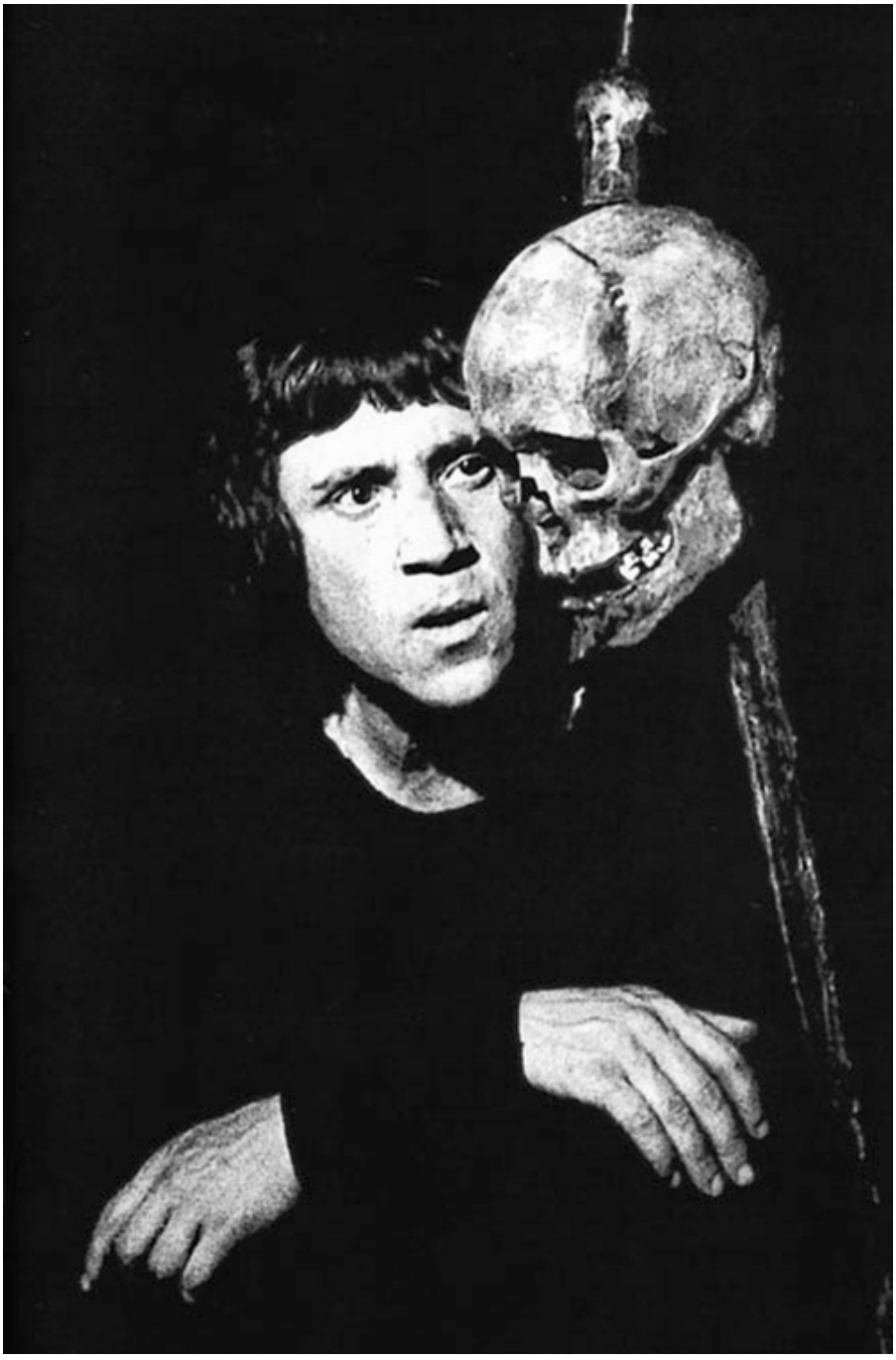
Раневская в «Вишневом саде» (реж. А. Эфрос). В роли Лопахина – Владимир Высоцкий

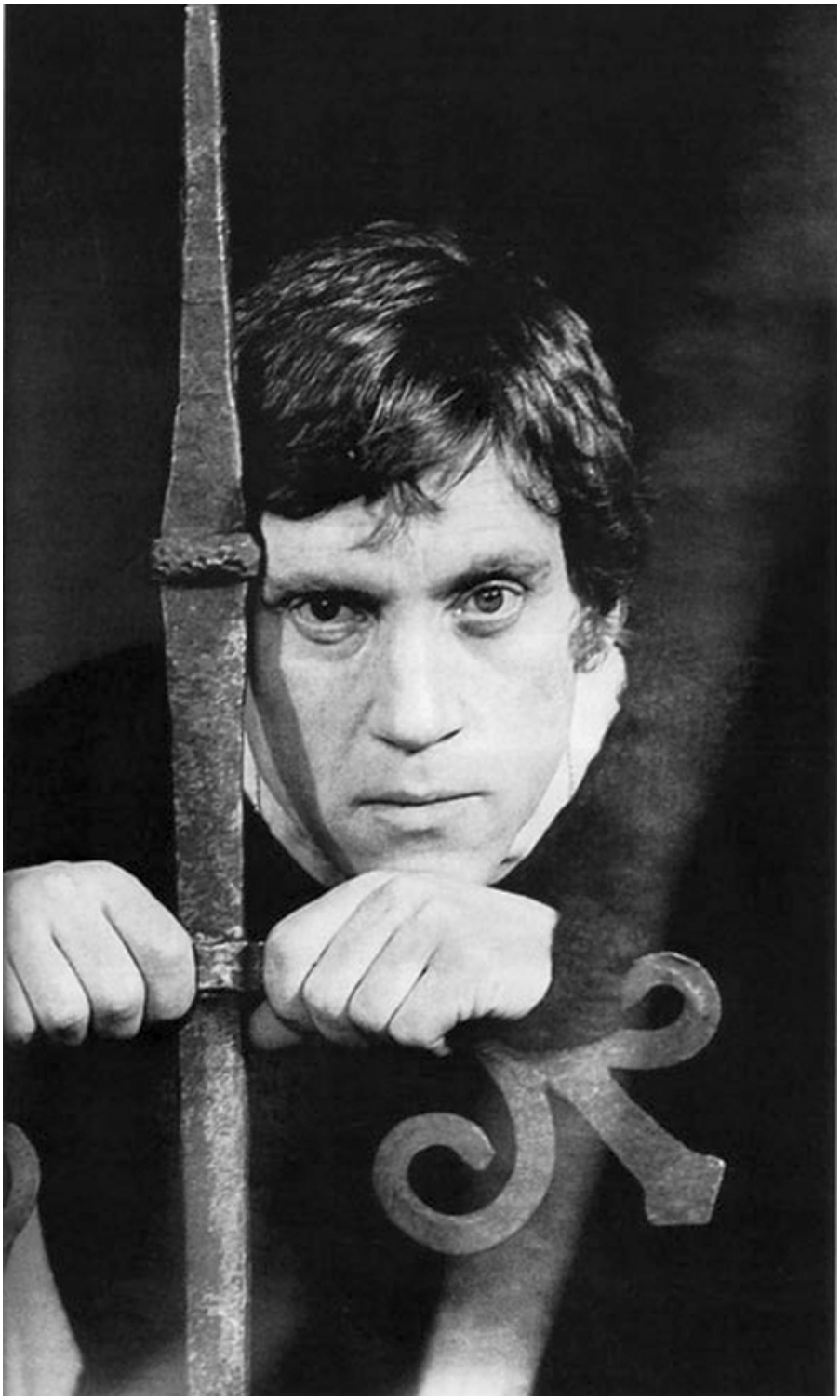
Маша в «Трех сестрах». С Любовью Селютиной (Ирина) и Мариной Полицеймако (Ольга)

В Театр на Таганке Высоцкий пришел никому не известным молодым актером

С Зинаидой Славиной в спектакле «Добрый человек из Сезуана»

Хлопуша в «Пугачеве»





В роли Гамлета Володя закрепил за собой право носить черные джинсы и свитер

Играю Гертруду

Кое-что из кино

В фильме И. Таланкина «Дневные звезды» по повести О. Берггольц

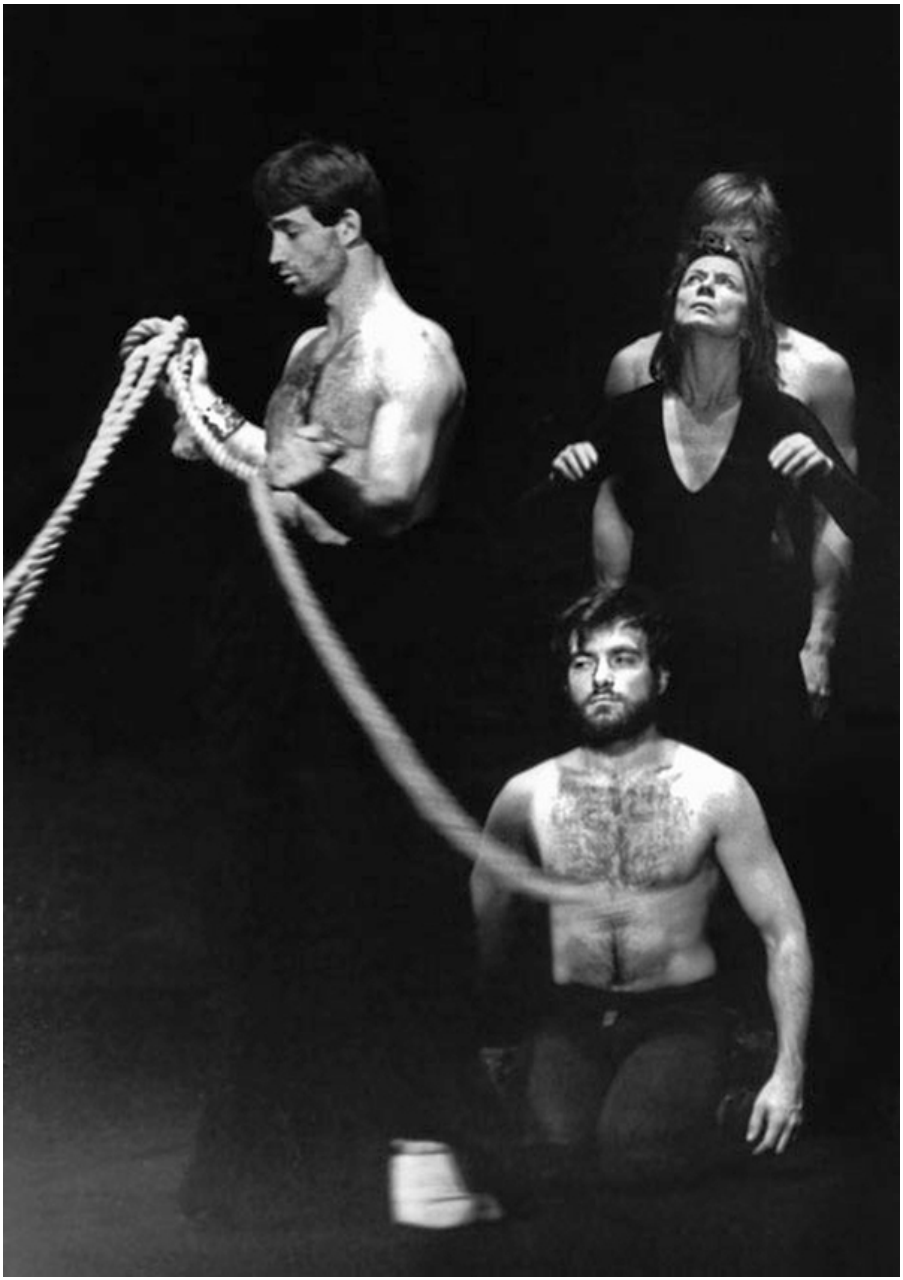
Катлина в «Легенде о Тиле»(кинопроба)

Герцогиня Альба – кинопроба к фильму «Гойя». С Донатасом Банионисом

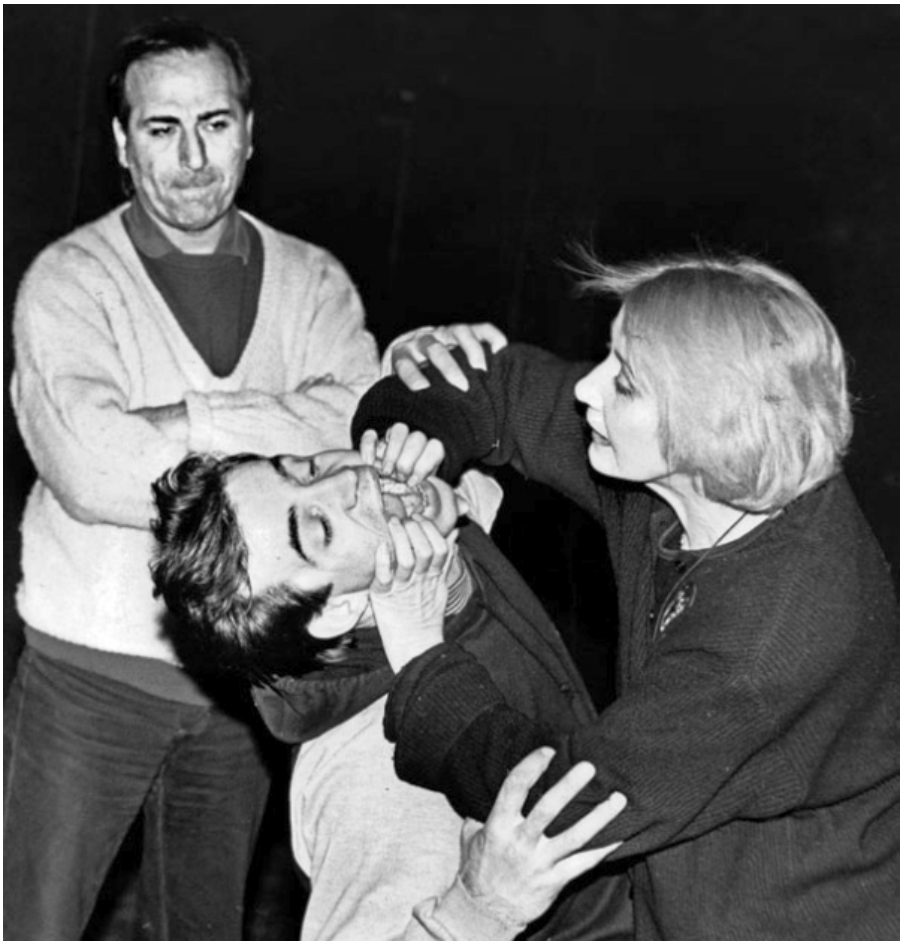
Работаю над ролью с режиссером Ю. Карасиком («Стакан воды»)

Леся Украинка (рабочий момент фильма «Иду к тебе»)

В «Настройщике» у К. Муратовой я играла с пекинесом Микки

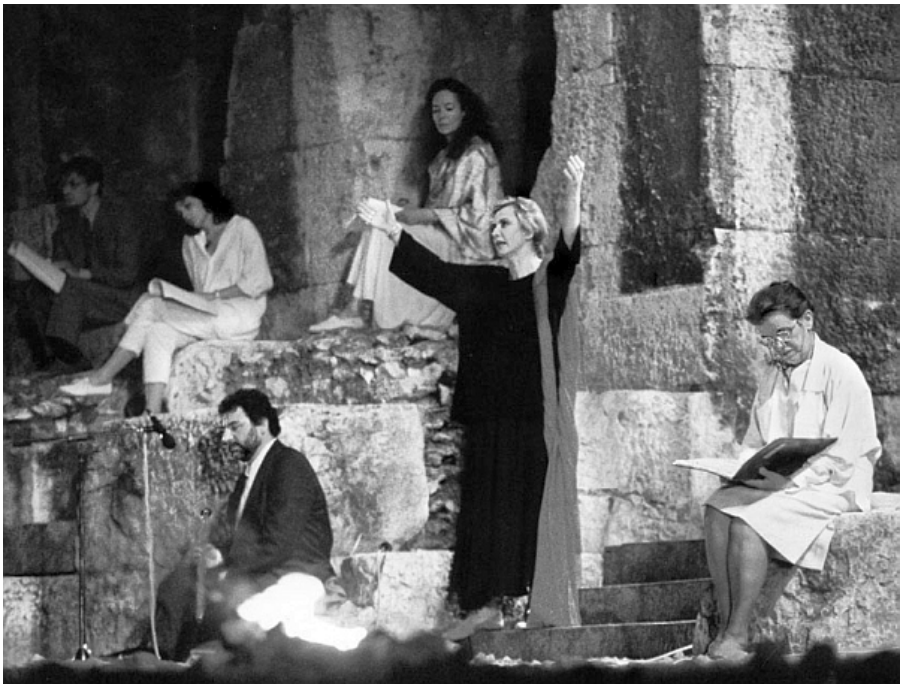


В спектакле Р. Виктюка «Федра». Слева – Дмитрий Певцов, за мной – Алексей Серебряков, в центре – Сергей Векслер



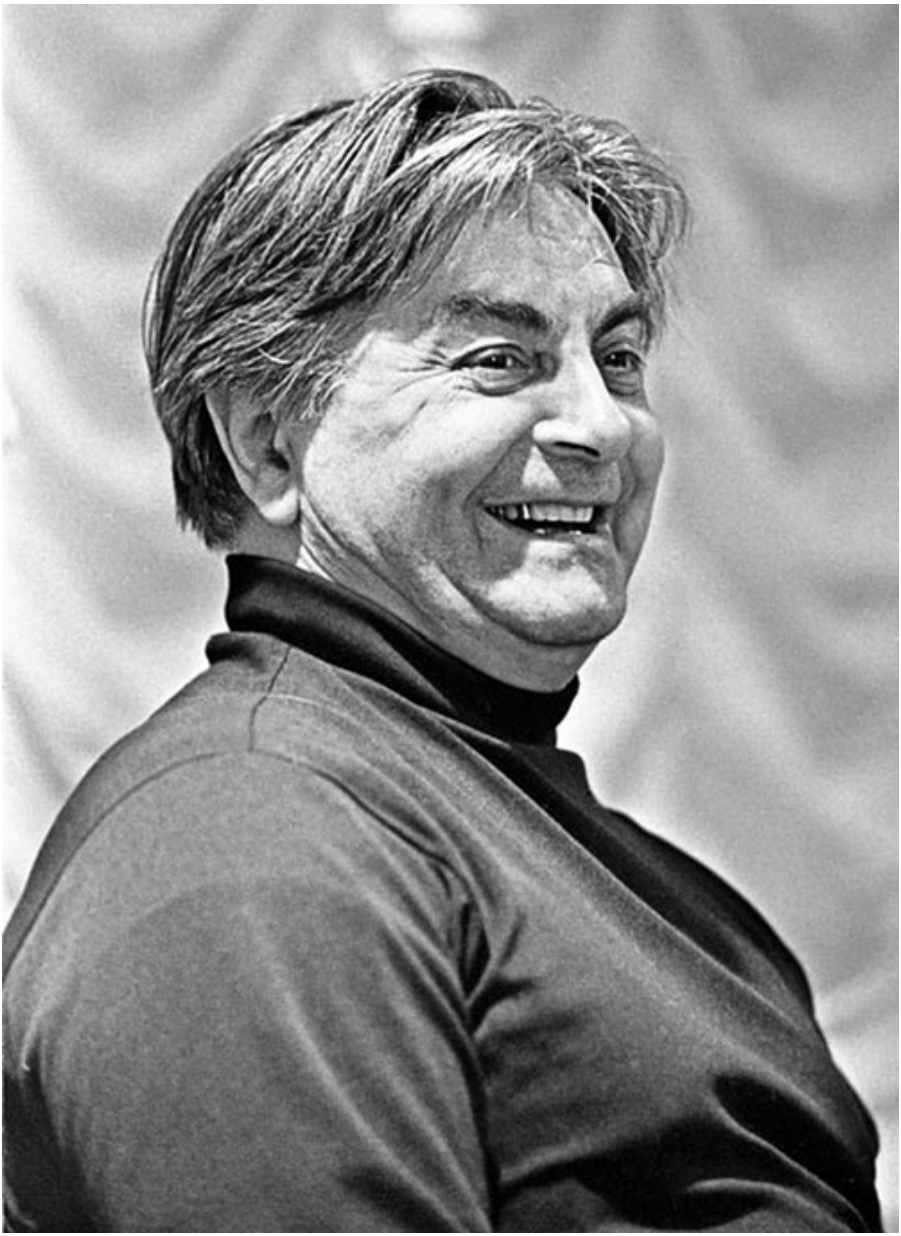
С Дмитрием Певцовым на репетиции спектакля «Квартет» режиссера Теодора Терзопулоса (стоит слева)

Выступаю с «Реквиемом» А. Ахматовой на вечере «Виртуозов Москвы» В. Спивакова



Читаю монолог Федры на интернациональном концерте в Иродиуме

Мне везло, я работала с прекрасными режиссерами



Юрий Любимов

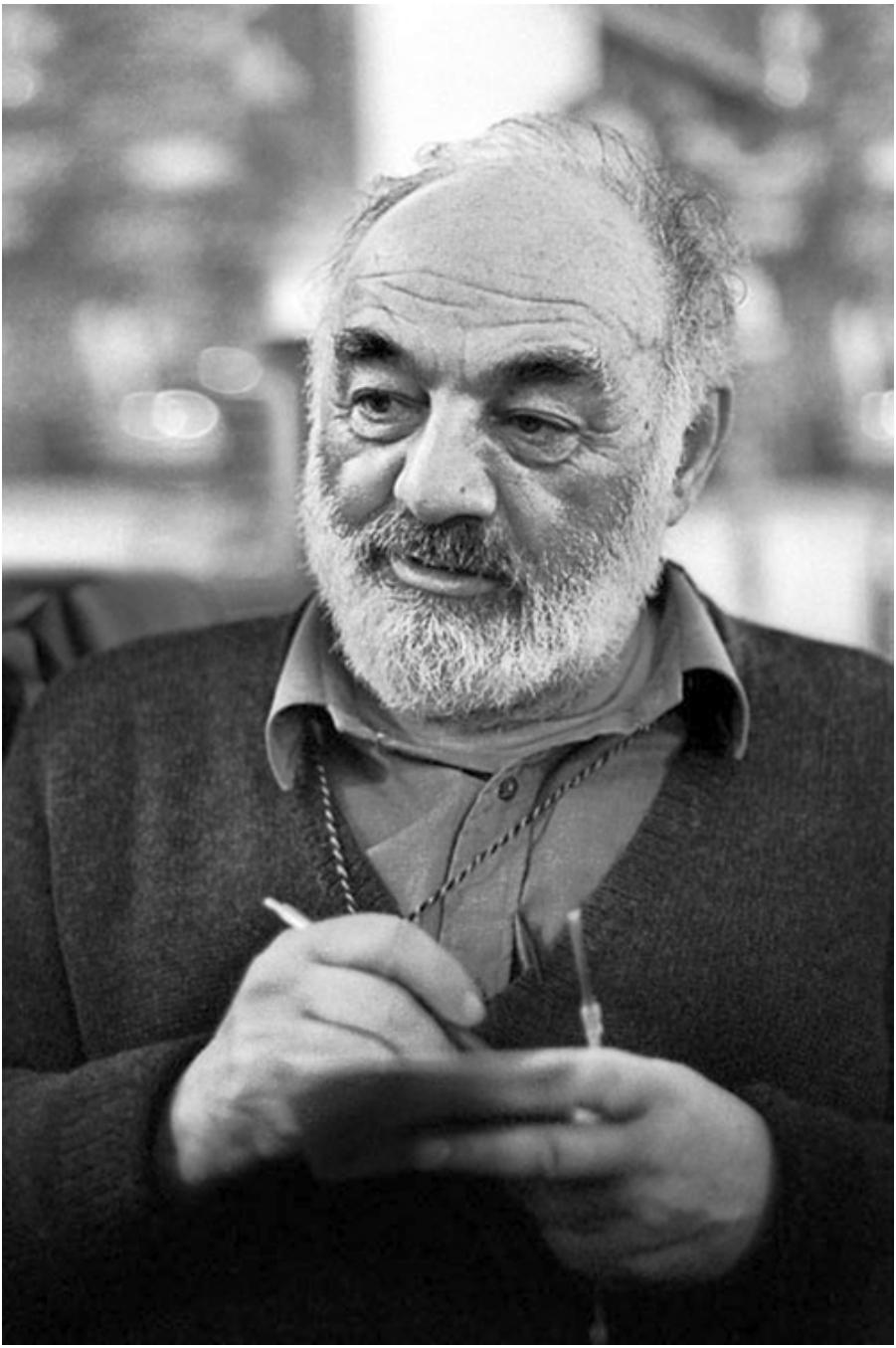
Роман Виктюк

Анатолий Эфрос

Андрей Тарковский

Лариса Шепитько

Кира Муратова



Сергей Параджанов

Хоть я и домосед, но путешествовала много

В квартире Лили Брик с Федором Чеханковым, Василием Катаняном и Инной Генс

Домашний маскарад. Встречаю Новый год с гостями из Франции

На гастролях в Израиле с Тамарой Синявской

На кинофестивале в Риге с Ариеллой Сеф

Первый выезд «Виртуозов Москвы» в Израиль. С Владимиром Спиваковым

В роли Елены Николаевны (фильм «Дети солнца»)

notes

Примечания

1

Этот коричневый круглый камешек до сих пор у меня на ключах. Каждый раз, приходя домой и шаря у себя в сумке в поисках ключей, я наталкиваюсь на этот камешек – и вспоминаю Володю.

2

На всех спектаклях «Вишневого сада», где бы мы ни играли – на Таганке, на «выездных» – в Домах культуры, в Варшаве, Вроцлаве, Белграде, – Эфрос всегда был за кулисами.

3

Дупак Н.Л. – многолетний директор Театра на Таганке.

4

Делюсин Лев Петрович – друг Любимова, свой человек в коридорах власти.

5

Шадрин Валерий Иванович – в ту пору начальник Главного управления культуры.

6

Шауро Василий Филимонович – зав. отделом культуры ЦК КПСС.

7

Панкин Борис Дмитриевич – журналист, чиновник с либеральным уклоном, впоследствии, при Горбачеве, – министр иностранных дел СССР и посол в Лондоне.

8

Бовин Александр Евгеньевич – политический обозреватель «Известий», был близок к Андропову.

9

Флеров Георгий Николаевич – ученый-физик из Дубны.

Н. Губенко, В. Смехов, Л. Филатов и В. Шаповалов.

11

Записи 12 января – 9 марта я уже приводила, когда рассказывала об А. Эфросе, здесь же повторяю их, чтобы не разрушать последовательность событий в повествовании о Ю. Любимове.